BIANCO
E
NERO
RASSEGNA DI STUDI
CINEMATOGRAFICI
ANNO XIV
FEBBRAIO 1953 - N. 2
EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA
CENTRO SPERIMENT. DI CINEMATOGRAFIA

BIANCO E NERO

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
LE EDIZIONI DELL'ATENEO ★ ROMA ★ MCMLIII

Sommario

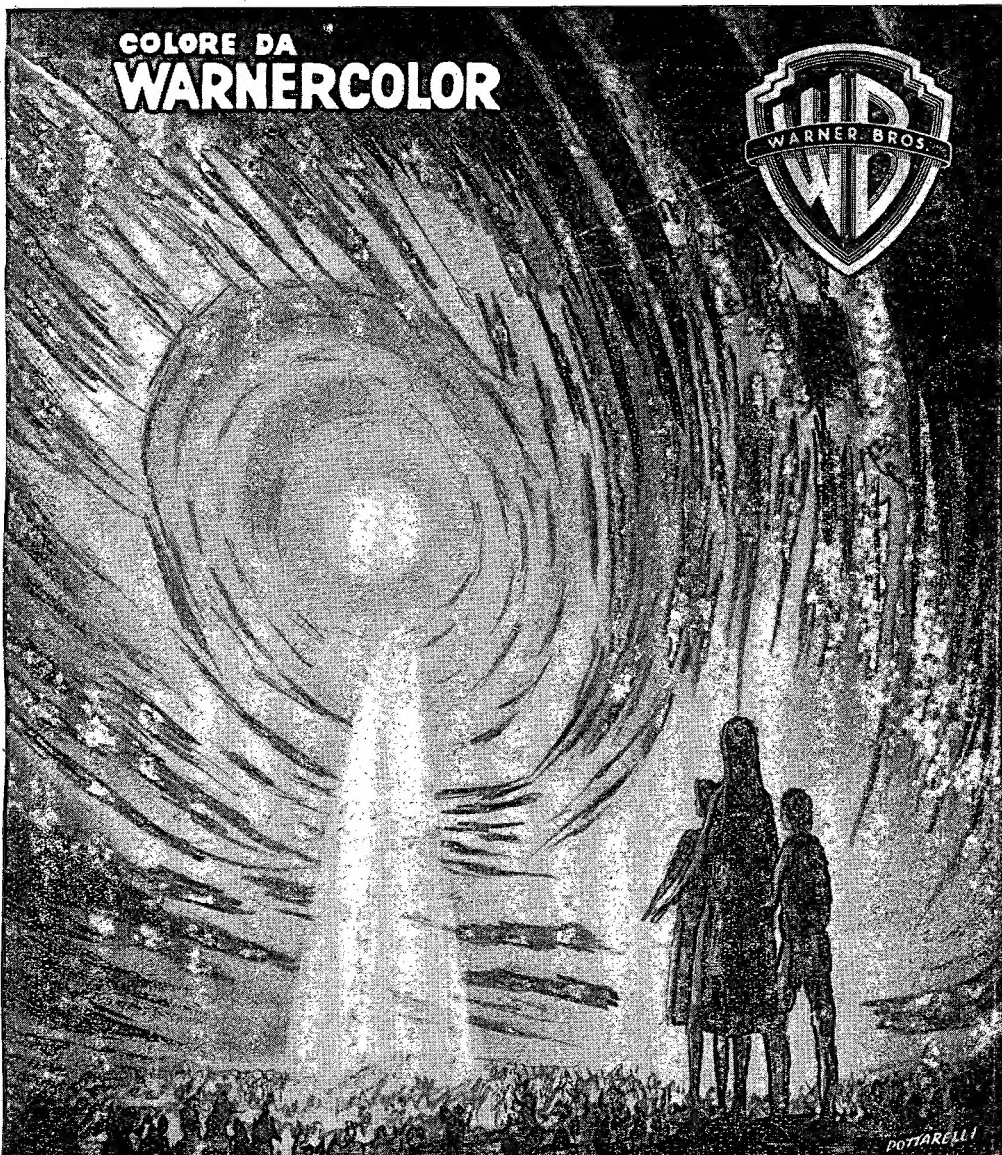
Disegni di Sergio Agostini

Direzione: Roma - Via dei Gracchi, 128 - tel. 33.138 - *Direttore responsabile*: Giuseppe Sala - *Comitato di Redazione*: Alessandro Blasetti, Virgilio Marchi, Renato May, Fausto Montesanti, Mario Verdone - *Redazione napoletana*, presso Roberto Paolella, Via Bisignano 42, Napoli - *Redazione milanese*, presso Luigi Rognoni, Cineteca Italiana - Palazzo dell'Arte, Milano - Edizioni dell'Ateneo: Roma - Via dei Gracchi 128 - tel. 33.138 - c/c postale 1/18989. I manoscritti non si restituiscono. Abbonam. annuo Italia: L. 3.600 - Estero: L. 5.800. Un numero: L. 380 - Un numero arretrato il doppio

---

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

COLORE DA
WARNERCOLOR

POTTARELLI

NOSTRA SIGNORA DI FATIMA

Con: GILBERT ROLAND · ANGELA CLARK · SUSAN WHITNEY · SHERRY JACKSON · SAMMY OGG.
Soggetto: CRANE WILBUR e JAMES O'HANLON. Prod: BRYAN FOY. Regia: JOHN BRAHM.

CINECITTÀ

Nell'aprile del 1937 fu inaugurato, in Roma, il grandioso complesso di Teatri per la produzione cinematografica, al quale venne dato il nome di *Cinecittà*.

Lo Stabilimento, sorto su un'area di 600.000 mq. per iniziativa di un grande industriale, l'ing. Carlo Roncoroni, e realizzato su progetti dell'architetto Gino Peressutti, può considerarsi il migliore del genere in Europa.

L'attività produttiva fu subito intensa; e, fino al giugno 1943, produttori italiani e stranieri vi realizzarono film di grande impegno.

Da tale data, ogni produzione venne a cessare in seguito alla occupazione di Cinecittà da parte delle truppe tedesche ed alleate prima, e da parte dei profughi italiani e stranieri dopo.

Iniziatasi, nella seconda metà del 1947, la derequisizione parziale dello Stabilimento, si pose mano ai lavori di ripristino delle costruzioni e degli impianti. La Direzione si trovò di fronte ad una situazione gravissima: alle distruzioni provocate dai bombardamenti aerei, che danneggiarono numerosi immobili, compresi quattro Teatri di posa, si era aggiunta infatti la successiva spoliazione dei macchinari di grande importanza.

A molti la rinascita di Cinecittà sembrò inattuabile. Il programma ricostruttivo, tracciato nel 1947, previde il graduale ripristino di Cinecittà. I lavori furono iniziati nella seconda metà dell'anno, e vennero proseguiti senza interruzione, di pari passo con la liberazione dei locali da parte dei profughi.

Alla fine del 1950 tutti i dodici teatri di posa erano stati riattati: rifatti, « ex novo », il pavimento di legno, il rivestimento acustico e gl'impianti elettrici che hanno comportato la messa in opera di oltre 20 mila metri di cavi.

Del pari, sono stati rimessi in perfetto ordine tutti i locali accessori dei Teatri e cioè i camerini, gli uffici, le attrezzerie, ricostruendo, con maestranze proprie, tutto il mobilio necessario.

Oggi, lo Stabilimento, come materiale di scena, possiede 6 mila mq. di telai, oltre a un numero rilevante di praticabili, barelle, cavalle, ecc.

Sono state ripristinate le tre sale di proiezione, fornite di perfetti apparechi Western e Pio Pion, ed è stato acquistato l'ultimo tipo di trasparente « Mitchell ».

Particolare cura è stata posta nel riattare tutti gli impianti di registrazione sonora, cioè le sale di doppiaggio, di missaggio e di registrazione della musica (unica in Europa): non solo i locali, ma anche le relative installazioni sono state rimodernate nelle parti essenziali. Egual lavoro è stato compiuto per gl'impianti mobili di registrazione sonora (trucks e cabine), accresciuti di nuovi impianti R.C.A. e Western tra i modelli più recenti.

La dotazione relativa alle macchine da ripresa si è arricchita di quattro « Mitchell » BNC e di una « Vinten », mentre sono state perfettamente rimodernate le « Debrie » in dotazione, munendole di obbiettivi trattati e del sistema Reflexe.

Una magnifica serra e un vasto giardino forniscono i fiori e le piante occorrenti per il fabbisogno di scena. La piscina, che aveva subìto danni gravissimi, è ora in perfetta funzione. Del pari, sono stati rinnovati e ampliati l'impianto idrico e le installazioni contro gli incendi.

Le particolari necessità della lavorazione dei film richiedono nello Stabilimento l'esistenza di numerose officine (elettrica, meccanica di precisione, falegnameria, ecc.) che sono dotate di macchinario modernissimo.

Pochi Stabilimenti cinematografici possono vantare, in un raggio così breve e servito da una rete stradale eccellente e completa, gli esterni più diversi, dalle nevi perenni alle zone desertiche, dalla montagna al lago, dalla spiaggia alla selva.

Con l'attrezzatura tecnica e i Teatri che costituiscono oggi il complesso di Cinecità, lo Stabilimento è in grado di realizzare oltre 40 film in un anno, siano essi in bianco e nero o in technicolor.

IL CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE DI CINECITTA'

PRESIDENTE

TITO MARCONI

VICE PRESIDENTE

DR. ANGELO FOFFANO

AMMINISTRATORI

DR. GIOVANNI DE TOMASI

DR. ENRICO FRANCESCHI

DR. RENATO GUALINO

DR. ALFREDO MESSINEO

COLLEGIO SINDACALE

SINDACI EFFETTIVI

RAG. FRANCESCO GULLINI

PRESIDENTE

DR. ALREDO BELMONTE

DR. PROF. MARIO D'ERMO

SINDACI SUPPLENTI

DR. VINCENZO FIRMI

DR. ELIA GERMANI

DELEGATO AL RISCONTRO

DELLA CORTE DEI CONTI

DR. PIER RENATO CASORATI

DIRETTORE CENERALE

DR. RAG. VINCIO DELLEANI

POSITIF

77 Rue Bossuet, LYON, France

REVUE PÉRIODIQUE DE CINÉMA

N° 3: JOHN HUSTON

N° 5: CINÉMA IBÉRIQUE

À paraître prochainement numéro spécial

JEAN VIGO

Inédits ; témoignages ; études

★

BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DELL'ATENEO ROMA
ANNO XIV - NUMERO 2 — FEBBRAIO 1953

Il documentario

Parlare del documentario significa, anzitutto, definire la natura del documentario. Non sono molti i teorici che hanno trattato questa materia, o almeno, in Italia non è stato per vario tempo l'argomento preso piú a cuore dalla critica e dalla cultura cinematografica.

L'occasione s'era offerta a Guido Aristarco, nella sua *Storia delle teoriche del film,* di presentare, tra i principali teorici, colui che piú ha scritto e teorizzato sul documentario, mettendosi anzi decisamente alla testa del movimento documentaristico: John Grierson. Ma l'autore, non so con quale criterio, ha preferito passare in seconda linea, anzi addirittura in nota, il capo-scuola, anteponendogli Paul Rotha e Raymond Spottiswoode che nel Grierson riconoscono il maestro. Forse l'errore è determinato dall'aver voluto ripetere le tradizionali classificazioni dei teorici (vedi *Problemi del film* di Chiarini e Barbaro), le quali, una volta accettate, gli hanno vietato di dare una nuova originale prospettiva delle « teoriche cinematografiche » cui ha preferito, con erudizione non costruttiva, la « citazione » di molti, moltissimi « teorici » — considerati nel « grosso » alla stregua di Grierson — i quali, in realtà, altro non sono che « rimasticatori », numerosissimi, di quanto è già stato piú volte detto e ripetuto.

In materia di documentario, si può affermare che il grande pubblico, da noi, fino all'epoca attuale, non è stato mai guidato, né in bene né in male, e non ha avuto punti di riferimento chiarificatori, confondendo spesso, persino, documentario con cortometraggio e cineattualità. Anche la *realtà in atto* di un documentario e la *realtà storica*, ricostruita, di un film documentato, sono state spesso considerate equivalenti.

Definizione

Documentario è il film che tratta creativamente il mondo esistente. L'esistente si identifica nel cinema con la realtà. La realtà è *in atto* (*actuality*) o è *storica*. La realtà *storica,* che non è basata sui fatti nel loro divenire, ma è ricostruita, rielaborata, in teoria non appartiene al documentario, il quale pertanto potrà valersi, a mo-

menti, di trucchi o finzioni che gli permettano di concludere un argomento o discorso, altrimenti irriproducibile, ma sarà, perciò, meno documentario, meno puro. E' documentario *Nanook of the North* di Robert Flaherty, che descrive la vita degli eschimesi sulla neve; sono documentari *Zuiderzee* di Ivens, *Il vento e il fiume* di Sucksdorff e *Avec André Gide* di Marc Allegret. Non sono documentari, benché presentati come tali, *Abbasso la Spagna* di Smith e Blackton (1897) che rievocano l'inizio della guerra ispano-americana, *Affare Dreyfus* di Zecca (1907), *Rivolta dell'Incrociatore Potiemkin,* rifatto da Pathé (1905), e, per scendere ai nostri giorni, *I sette dell'Orsa Maggiore* di Duilio Coletti (1953): i quali potranno di volta in volta, e a diritto come in quest'ultimo caso, qualificarsi per *film documentati,* non di libera invenzione, o assumere la tecnica del documentario, come spesso è avvenuto in Eisenstein o nei film italiani neorealisti, ma non potranno essere considerati film *documentari* veri e propri.

Il documentario è la trasformazione e il perfezionamento delle cine-attualità (*actualités*) che non sono da confondersi con la *realtà in atto* (*actuality*) della definizione *creative treatment of actuality* coniata da John Grierson. Nasce dalle cineattualità, ma non si identifica con esse: le quali sono girate un pò alla ventura, senza una connessione preventiva. Diceva Omegna: « andare in giro a dare un'occhiata per le vallate »... E' invece documentario il film che sceglie e tratta un dato argomento, materia di fatti; che lo vede nel quadro di una creazione unita e compiuta, con un nesso logico, una costruzione narrativa, un senso.

Da Lumière a Flaherty

I primi film di Lumière non si possono considerare documentari. *La colazione di Bébé,* ad esempio, è nient'altro che la *fotografia animata* di un bimbo che ci appare sullo schermo nell'atto di consumare il suo pasto. *I funerali della Regina Vittoria* o di *Re Umberto* sono, anch'essi, la fotografia animata d'una cerimonia funebre. *E' la durata e la molteplicità delle inquadrature e dei piani,* cioè a dire il *tempo* e lo *spazio* propri del cinema, che tramutano la *fotografia animata* in *cinegiornale d'attualità.* Poi, il cinegiornale di attualità diventa piú meditato, meno succinto e meglio montato; svolge esaurientemente un solo argomento e in occasione di cronache esotiche girate in Africa, in Asia e nelle Americhe, prende il nome di *reportage di viaggio;* e raggiunge talvolta un clima poetico, come nel ricordato *Nanook.* E' a questo punto che nasce il *documentario.* Una poesia si sprigiona dalle nevi e dai ghiacci, dalla pesca e dalla caccia, dalla costruzione dell'*igloo* e dalla vita elementare che dentro vi si svolge: e la

possibilità di creare immagini e atmosfere poetiche dalla ripresa di personaggi veri, di cose vere, di fatti veri, è dimostrata.

Dalla poesia dell'estremo nord Flaherty passa a quella dei vulcani e delle isole del sud, poi della giungla e del mare di Aran, della terra lavorata o deserta, della savana e del fiume. Visti dalla sua « camera », acquistano valore poetico un cane o un granchio, uno scoiattolo o un piccolo elefante; il bimbo dell'eschimese o del marinaio di Aran, il giovane indiano e il piccolo cayun.

Flaherty ritiene che è nel sentimento, nell'ispirazione, l'anima del documentario: ma « oggetto del documentario è rappresentare la vita nella forma in cui si vive. Ciò non implica riprendere senza selezione. La selezione sussiste e in forma forse piú rigida che non negli stessi film spettacolari. Un'abile scelta, un insieme accurato di luce e di ombre, di situazioni drammatiche e comiche, con graduale progredire dell'azione da un vertice all'altro, sono le caratteristiche essenziali del documentario, come del resto lo sono di ogni arte ». « Nell'opera di selezione il regista agisce su materiale documentario, perseguendo il fine di narrare la verità nel modo piú appropriato ». « Il documentario si gira sul posto che si vuol riprodurre, con gli uomini del posto » (1934).

Grierson

Le idee dell'americano, di origine irlandese, Robert Flaherty, furono riprese dallo scozzese John Grierson, che dette del documentario questa definizione: « Il documentario è il trattamento creativo della realtà in atto ». I suoi princípi, sostenuti da una vera e propria scuola di documentaristi, fiorita in Gran Bretagna dopo il 1930, e di cui fecero parte Paul Rotha, Basil Wright, Arthur Elton, Henry Watt, Edgar Anstley, Alberto Cavalcanti, Humphrey Jennings, e numerosi altri, si possono cosí riassumere: « Noi crediamo che la capacità del cinema d'osservare e scegliere dalla vita stessa può essere assunta in una nuova e vitale forma d'arte. I film in studio ignorano la possibilità di aprire lo schermo al mondo reale. I loro racconti si svolgono in ambienti artificiali. Il documentario vuol riprendere il racconto e la scena della vita. Noi crediamo che l'attore originale, o naturale, che la scena originale, o naturale, siano meglio atti all'interpretazione per lo schermo del mondo moderno. Essi danno al cinema un materiale inesauribile. Essi hanno potere su una infinità di movimenti e di immagini. Essi hanno potere di interpretazione su piú complessi e stupefacenti avvenimenti del mondo reale che lo studio possa pensare a ricreare meccanicamente (*Cinema Quarterly*, inverno 1932). « Osserva e analizza, capisci e costruisci, dalla ricerca nasce la poesia: erano gli *slogans* che noi ci ponemmo » (*Cinema Quarterly*, estate 1935).

Anche Flaherty fu chiamato a far parte, per qualche tempo,

dello stesso movimento. Ma alla libera «ispirazione» di Flaherty, Grierson antepone la programmatica del «contenuto educativo-sociale» del documentario: evidente posizione dettata da una sorta di realismo socialista, o meglio laburista (1).

Rotha

A Paul Rotha va attribuito il merito di aver divulgato con efficacia i problemi del documentario, fiancheggiando l'opera del maestro Grierson che, come abbiamo visto, è il vero animatore della produzione documentaristica britannica. Fu per i libri di divulgazione del Rotha e per l'assenza di veri e propri testi del Grierson, il quale esponeva le sue idee soltanto in brevi articoli e saggi pubblicati in varie riviste, finché Forsyth Hardy non li raccolse in volume (*Grierson on Documentary*), presentato in Italia da F. di Giammatteo col titolo *Documentario e realtà*, che erroneamente è stata supervalutata l'opera teorica del Rotha, e soprattutto, nel caso nostro, per il volume *Documentary Film*, piú volte ripubblicato, fra cui recentemente, con triplice prefazione del Rotha, una del Grierson, e aggiunte e aggiornamenti di Richard Griffith e Sinclair Road: talché non è possibile ritenere tale volume, anche per i differenti tempi e autori delle stesure, un panorama organico e omogeneo.

Rotha ha ripetuto quanto avevano già detto Flaherty e Grierson. E' suo merito di aver sostenuto e fatto riecheggiare le loro idee ad un maggior numero di lettori, per quanto con qualche alterazione, che per noi è inaccettabile, laddove non si oppone — nel documentario — all'attore professionista, ed ai vantaggi degli artifici della messa in scena. Rileva l'importanza della cinematografia scientifica, sostiene il film di critica sociale, crede nel cinema di propaganda a favore dello stato e dell'industria, si intrattiene con conoscenza sui problemi tecnici e di produzione; ma il suo *Documentary Film* ha piú valore storico che teorico, ed anche sul valore storico del libro — in parte — è da fare qualche riserva. L'ultima edizione, che è del 1952, non si può certo considerare soddisfacente nella parte in cui si tratta del documentario italiano o d'altri paesi:

(1) In questa divergenza d'idee si riflette tutta la polemica stessa del cinema d'oggi, e non soltanto del cinema: da una parte i «poeti», dall'altra «gli oratori». Però occorre ricordare una affermazione di Chaplin, al riguardo dell'arte e degli artisti: «C'è qualcosa che sta anche al di sopra della verità: la bellezza!»; ciò che fa pensare a un passo di Dostojevsky, il quale, ammettendo che la giustizia sociale è importante, trova che «Shakespeare è anche piú importante della giustizia sociale».

Non si voglia arguire, da questo, una posizione del Dostojevsky contro la giustizia sociale! Sono termini polemici, che vogliono distinguere «verità» e «bellezza», «giustizia» e «civiltà», per quanto, osserva il Renda, «il bello non esaurisca il valore dell'arte».

e la filmografia (« Cento importanti documentari secondo una personale selezione dei tre autori ») ricorda di tutta la produzione italiana soltanto *Roma città aperta* di Rossellini: film che ha trovato spesso un valido sostegno nella tecnica del documentario, senza essere documentario (1).

Omegna

Per quanto sia Flaherty che viene generalmente considerato il « padre del documentario », non mancano esempi precedenti che preludono alla nascita del documentario. Il pioniere italiano Roberto Omegna, l'operatore dei primi — in Piemonte — *reportages* di curiosità (« andare in giro a dare un occhiata per le vallate » pareva quasi che fosse il suo programma), delle prime corse automobilistiche, del terremoto di Messina, dei viaggi esotici in Africa o in America del Sud, quando gira nel 1907 *Matrimonio abissino* compie un primo e non spregevole passo verso il documentario.

Infatti un intero breve film è dedicato a un solo argomento. Tutto concorre a trattare il tema prescelto: anche la didascalia (magari, come in tale *short,* in maniera caricaturale).

I guerrieri abissini in festa vengono fatti saltare e danzare, molto ravvicinati, quasi davanti alla macchina da presa. V'è una certa elaborazione della realtà in atto, osservata e registrata dalla « camera ».

Le cine-attualità « esotiche » di Omegna preludono, seppure inconsciamente, al *Nanook* di Flaherty.

Lo spirito avventuroso spinge Omegna a girare *Caccia al leopardo,* in Africa, e *Gran Chaco,* in America del Sud. Flaherty non farà altrettanto che quindici anni piú tardi, allorché otterrà da una casa di pelliccie il finanziamento necessario per recarsi con la macchina da presa in Alaska.

Reportages cinematografici come quelli di Omegna, o come *Nanook,* vennero dai francesi chiamati *documentaires,* come raccolte di documenti su un determinato argomento. Il nome era preso in prestito da pubblicazioni letterarie come quelle di un editore francese che chiamava «Les documentaires» una collezione dove figuravano un saggio sul contadino russo di Gorki, o il Manifesto del Surrealismo di Breton, le « Immagini sul Tamigi » di Pierre Mac Orlan o «Il Circo» di Ramon Gomez de la Serna.

(1) Altre idee sul documentario sono state formulate da vari critici e documentaristi. Siccome si tratta di concetti che non riguardano il problema generale del documentario, ma che si riferiscono a taluni suoi particolari, per quanto non meno importanti, aspetti — ad esempio *film sull'arte* o *critofilm,* secondo quanto è stato teorizzato o sperimentato da Ragghianti, Haesaerts, Venturi, Longhi, Emmer, etc. — preferiamo riprendere e trattare questa materia in uno studio a parte, rinviando, intanto, al capitolo « La critica d'arte mediante il cinema », in « Gli intellettuali e il cinema » (Bianco e Nero Editore, 1952).

E non potrebbero essere i titoli di altrettanti saggi, e manifesti, e giornali di viaggio, esprimibili oggi in maniera, forse anche piú concentrata e visibile, col documentario?

Documentaire: cioè materia di fatti, di documenti, di cose vere. *Documentaire* su una città, su una collettività, su un malanno sociale, su un uomo: e trattando tale materia con la penna o con la «camera cinematografica», dicendone tutto, dati essenziali, fatti, aneddoti, conclusioni, al modo di una inchiesta obbiettiva, se ne presenta dunque il *documentario*.

Principi del documentario

Ma proviamoci, ora, a tracciare, e in qualche caso a ritrascrivere e riassumere, i principi estetici del documentario, basandoci su quanto hanno esperimentato e argomentato i maggiori documentaristi fino ad oggi.

In primo luogo, il documentario deve trattare *una materia che esiste,* non che viene appositamente ricostruita, o magari anche falsata col montaggio, come pretenderebbe in «Cine-verità» il criterio di Dziga Vertov; che poi non sarebbe «verità», in quanto al montaggio sarebbe permesso di alterare liberamente la verità oggettiva. «Io sono il Cine-Occhio», dice il manifesto di Dziga Vertov, «Da uno prendo le mani, le piú forti e decise, da un altro le gambe, le piú belle e proporzionate, da un terzo la testa, la piú bella ed espressiva, e col montaggio creo un uomo nuovo, perfetto». Criterio che ritroviamo nel Kuleshov sotto il nome — ad esempio — di «geografia ideale» e dove sarebbe lecito unire la scala di una chiesa con l'ingresso di un palazzo, con le statue di un monumento, e ridurre tutto a unità: criterio, ammettiamolo, capace di effetti artistici formalmente anche ineccepibili, ma non programmaticamente applicabili nel documentario, che è ciò che a noi piú importa.

In secondo luogo, il documentario deve utilizzare *i tipi del posto.* non portarvi attori estranei.

In terzo luogo, esso deve comporre, cioè *elaborare artisticamente il materiale scelto,* per non restare nella fotografia animata o nella cine-attualità.

Al documentario, infatti, è consentita la elaborazione piú creativa, a patto che non evada dalla realtà in atto.

Nato sempre come materia d'informazione, in quanto basato sul documento, sul dato esistente, ad esso è permesso — se realizzato artisticamente — diventare viva materia poetica.

Se tende alla logica scientifica, non alla espressione poetica, può diventare. ovviamente, materia di scienza e non di poesia; ma è possibile, come è avvenuto in qualche caso, rinvenire il cineasta che sia insieme scienziato e poeta.

Per quanto basato sul fatto, sull'esistente, il documentario non può limitarsi alla ripresa meccanica dell'oggetto prescelto. Un film

che riprende naturalisticamente una scena di vita non è un documentario, nel senso che noi veniamo accettando. Ma il cineasta che lo realizza deve elaborare creativamente ciò che riesce a cogliere con la macchina da presa, e dare alle immagini, e a ciò che nelle immagini è versato o contenuto, *un posto e un valore relativi*. Se gli elementi che compongono una immagine filmica, una inquadratura, sono giustapposti; se le immagini, le une rispetto alle altre, sono giustapposte; se dunque tutto, nella immagine filmica, prima, nella sequenza di immagini, dopo, nel film infine, *ha un posto e un valore relativi*, allora la materia reale trattata acquista una significazione che dà al *film di fatti* il giusto titolo di *documentario*.

I principi che abbiamo enunciati, come si vede, non si allontanano dall'insegnamento di Grierson, del quale Flaherty, che viene considerato come l'« inventore » del documentario, approvò il programma, che in un primo tempo coincideva con la sua stessa posizione teorica. Ma Grierson volle, in piú, che il documentario avesse eminentemente un fine « educativo-sociale », non incoraggiando, quindi, la pura ispirazione artistica, e tanto meno la mera contemplazione della natura. Flaherty, spirito libero, si staccò dal gruppo di Grierson come si era staccato dai produttori che volevano irreggimentarlo nella disciplina del teatro di posa, per lo spettacolare ad ogni costo, anche se falso e ricostruito. Alla invenzione e alla ispirazione di Flaherty non potevano esser posti limiti di nessun genere.

A Grierson — che conosceva lo sviluppo del documentario russo ed aveva apprezzato l'opera di Turin — a Grierson ed al suo « realismo laburista », attento specialmente al mondo britannico del lavoro, delle miniere, delle flotte da pesca, dei treni, degli aereoporti, dei pubblici servizi, si può riallacciare il realismo socialista sovietico di oggi, in cui però i contenuti tendono a prevalere sulle forme, la dimostrazione prende il posto dell'ispirazione, e l'oratoria si sostituisce alla poesia.

A Flaherty si riallaccia ogni documentario che, senza un programmatico preconcetto contenutistico-sociale, vuole esprimere col mezzo cinematografico, con la ricerca di fronte alla natura, il *bello*, non solo, ma soprattutto il *buono*: il quale diventa dunque il vero contenuto della sua ricerca.

Con Grierson il documentario ha una funzione pratica e al tempo stesso una limitazione precisa: che, d'altronde, i suoi amici piú dotati, come Basil Wright, riescono a superare, poniamo in *Song of Ceylon*. Con Flaherty si liricizza non un solo aspetto della vita, che è il lavoro, ma tutto il creato, la vita stessa. Ecco perchè il messaggio di Flaherty arriva ad una eco maggiore, universale, piú di quello di Grierson.

Considerato come elaborazione artistica di una verità esistente, come espressione della realtà alla quale dà una forma artistica (realtà offerta dal mondo visibile, che è reso tale non tanto attraverso

l'occhio dell'uomo quanto attraverso quello piú sensibile della «camera»), il documentario si distingue, quindi, da ogni altro film, di corto o lungo metraggio, che accetti di ricostruire ambienti e fatti. Il cortometraggio belga *L'herbe à la reine,* prima di passare ad una presentazione del «fumatore» attraverso opere d'arte pittoriche, rievoca con scene in costume la scoperta e la prima utilizzazione del tabacco: tra cui l'episodio del cameriere che, credendo che il proprio padrone bruci, in quanto sta accendendo una pipa, gli versa sulla testa una pinta di birra. Esso è da considerare un *cortometraggio documentato* (ma anche i film a lungo metraggio come *Kermesse eroica,* possono essere documentati, senza peraltro essere documentari) ma non si potrebbe definire, in senso stretto, documentario. Né la cronaca di una partita di calcio, o di una corsa ippica, è un documentario, ma rientra nel genere, ricordato, dei cinegiornali e delle cineattualità: a meno che il regista non rielabori creativamente questa materia, e ne faccia una propria maturata espressione, che perda quindi il carattere d'attualità (1).

Valori divulgativi e didattici del documentario

Delimitata la natura del documentario, che si può definire, dunque, film che elabora creativamente la realtà in atto, e che assegneremo ad una categoria lirica o tecnico-scientifica a seconda delle caratteristiche assunte nella realizzazione dallo stesso film, che saranno di esattezza e obbiettività nel secondo caso, e di massima intuizione poetica della realtà, nel primo, vediamo quali nuovi valori abbia assunto il documentario dopo essere stato fotografia (Lumière), cinegiornale (Promio, Omegna, Calcina, ecc.), poema o poemetto (Flaherty): essi si possono considerare *divulgativi* e *didattici.*

Il valore *divulgativo,* e quindi dimostrativo (ma anche propagandistico), del documentario, per quanto sperimentato precedentemente in occasione, ad esempio, di eventi bellici (vedansi le pellicole di guerra — 1914-1918 — belghe o tedesche) è, si può dire, affermato programmaticamente, per primo, da John Grierson. Il documentario ha sempre un valore dimostrativo: ma Grierson conferisce un compito preciso a questa *dimostrazione* — eseguita da un cronista o da un saggista che sia — donde la sua funzionalità, il suo compito utilitario e sociale, propagandistico perfino; ed anche potrà trattarsi addirittura di una *lezione,* allorché il realizzatore voglia conferire al suo film un valore pedagogico definito, pensato

(1) In pratica sono considerati documentari, benché non possiamo, per principio, accettarli per tali, anche quei film che, pur a base documentaria, presentano evidentemente rifacimenti che non sono «dal vero»: ad esempio *Siena città del Palio,* di Glauco Pellegrini, in tutto il finale che presenta la «corsa» non nella sua autenticità, ma «rifatta».

nel quadro delle attività didattiche esplicate nell'ambito della scuola.

L'educazione visiva

I valori divulgativi e didattici del documentario non contengono e non apportano un metodo pedagogico completamene nuovo. Essi rientrano nel quadro generale della educazione visiva, che è un problema pedagogico ormai plurisecolare. I metodi didattici visivi sono teorizzati sin dall'antichità. Infatti si può dire che la nostra prima conoscenza del mondo ha per intermediario un pensiero visivo, e non già logico, letterario o filosofico; come il primo linguaggio umano è quello mimico-gestuale, e quindi visivo; e la scrittura non è che la trasformazione dei primi geroglifici o ideogrammi, nati dalla pittura-scultura.

Scriveva Cicerone nel *De Oratore* — Cicerone cui non era sfuggita l'efficacia della educazione visiva, né piú né meno come Lucrezio aveva, nel *De rerum natura,* chiarito a se stesso le immagini oniriche, in qualcosa che oggi si potrebbe definire, invece che sogno o fantasticheria, « film interno » — scriveva Cicerone nel *De Oratore*:

« E' bene rappresentare gli oggetti astratti sotto forme e figure, affinché vi si possa fissare lo sguardo e si possano ritenere cose che sogliono sfuggire al pensiero. Le immagini e le figure materiali vanno convenientemente situate; le immagini possono essere attive, caratterizzate, le quali con vivacità si presentino all'animo e lo feriscano ».

E con ciò Cicerone non pensava soltanto ad immagini immobili, ma dinamiche: simili a quelle che piú compiutamente ritroveremo nelle immagini dinamiche per eccellenza: le immagini cinematografiche (1).

L'atteggiamento dei pedagogisti moderni nei riguardi dell'educazione visiva diventa ancora piú esplicito. Vittorino da Feltre, Francesco Filelfo, Leon Battista Alberti, rilevano l'efficacia pedagogica della pittura. Montaigne, come già Rabelais per l'educazione di Gargantua, crede, piú che nelle parole, nelle « lezioni di cose ». Il Campanella affida, per buona parte, ai dipinti della Città del Sole la educazione del popolo, e mi fa ricordare un ponte seicentesco di Lucerna, dove ogni arcata reca dipinto un capitolo della storia della città; dipinti lí collocati, anch'essi, a scopo d'educazione popolare. Cartesio afferma il « realismo » della educazione; Comenius compila il primo libro illustrato per fanciulli: *Orbis sensualium pictus (Mondo visibile dipinto)*, ritenendo che con esso

(1) Per questa parte « storica » mi sono valso ampiamente del saggio di M. L. Rossi Longhi pubblicato nei n. 7-8-9-10 di *Ricreazione* (1951): *Storia della educazione audiovisiva.*

sia assai piú facile insegnare a leggere, e che con l'aiuto delle immagini il ragazzo possa meglio rendersi padrone del materiale linguistico; talché *educazione attraente* ed *educazione visiva* si pongono a fondamento della sua didattica.

Dopo Rousseau, dopo Bernardin de Saint Pierre, e dopo molti altri scrittori e pedagogisti, l'efficacia dell'educazione visiva è affermata anche da Kant, che approva *L'Orbis pictus* e raccomanda i racconti di viaggi illustrati (quelli che poi diventeranno film di viaggi).

La « lezione delle cose » è riaffermata da Pestalozzi; Goethe dice: « l'organo col quale capisco meglio è l'occhio ». Il Froebel sostiene che il maestro deve insegnare al fanciullo *a vedere*, cioè a notare somiglianze, differenze e rapporti delle cose.

Lambruschini ripete, al modo di Rousseau: « Le cose! Le cose! ». Da Madame Carpentier a Maria Montessori, a molti altri pedagogisti contemporanei, l'insegnamento visivo si impone come base razionale e sincera, su cui costruire nello spirito degli alunni l'edificio del sapere.

E torniamo al cinema e al suo valore divulgativo e didattico. « Esso avrà soltanto valore scientifico » dice Lumière. « Esso sarà lo spettacolo, il giornale, la scuola di domani » dice Pathé. E in queste affermazioni è già la certezza che il cinema prenderà, d'ora in poi, un posto di primo piano nella « lezione delle cose ». Sostituirà, ove potrà, la lavagna, l'atlante, la proiezione fissa, il museo di storia naturale, la visita allo stabilimento, all'opera pubblica e all'opera d'arte: e sarà di volta in volta, *geografico, zoologico, tecnico-industriale, documentario sull'arte,* e cosí via.

Ma esso supererà, spesso, l'importanza e il valore di ogni altra « lezione di cose » per queste ragioni:

a) per la possibilità di arrivare ad un grande pubblico;

b) per la possibilità di costituire l'ampliamento e la illustrazione di lezioni e conferenze.

c) per la possibilità di sostituire il libro laddove esso non risulti efficace: presso bambini, analfabeti, popoli di civiltà inferiore;

d) per la possibilità di divenire esso stesso soggetto di discussione.

Basterebbero questi quattro elementi per affermare, nel quadro dell'educazione moderna, il valore educativo del documentario, non solo, ma in genere di tutto il buon cinema.

Funzioni del documentario nell'educazione

Quali sono, con piú precisione, le funzioni che può assolvere il cinema, documentario o no, nella educazione e quindi sia nel campo divulgativo che in quello didattico?

Anzitutto una funzione *informativa*, se ci fa conoscere popoli e costumi, se presenta attività del mondo del lavoro e divulga il sapere. Infatti ci permette senza muoverci, quasi, di compiere dei veri e propri « viaggi spirituali »; *formativa*, poi, qualora miri a insegnare un *mestiere* o una *lingua*, a formare un tecnico, o poniamo, un soldato (fu l'esercito belga, nella prima guerra mondiale, che prese a impartire col cinema lezioni, ad esempio, di balistica o di topografia). Ma c'è una funzione del cinema, già spesso esercitata eppure non abbastanza considerata nella sua vera importanza: la funzione *critica*.

Con la cinematografia si è giunti ad esporre problemi di critica *economica*, (ad esempio in *World of plenty* di Paul Rotha), di critica *storica* e *militare*, come — poniamo — in un film didattico tedesco sulla *Battaglia dello Skagerrak*, di critica *letteraria*, anche, riandando alle fonti, ad esempio, della formazione di Chateaubriand scrittore; e anche di critica *cinematografica*, come nell'esame di certi capolavori cinematografici mediante brevi analisi in film realizzati in Gran Bretagna a cura del British Film Institute. La piú efficace delle critiche eseguite dal cinema è, naturalmente, la critica *d'arte figurativa*, dati i valori puramente visivi cui si rivolge, e in questo campo si sono ottenuti molti ed eccellenti risultati specialmente in Belgio, in Italia, in Francia. Argomenti che hanno fatto scrivere libri e libri, sono stati succintamente svolti e risolti con naturalezza e semplicità dalla successione delle immagini di un breve film.

Ma c'è un campo in cui il cinema può arrivare con la piú grande efficacia, facendo appello alla forza evocatrice delle immagini: quello della *critica sociale*. I problemi delle città e delle campagne, dei popoli e delle razze, attraversano oggi i continenti con una velocità e una forza di penetrazione impressionanti, mediante la dimostrazione immediata del cinema. Noi oggi, attraverso i film, sappiamo — per cosí dire — tutto del problema negro in America, dei contrasti che già scaturirono fra indios e bianchi al Messico, dei reduci di guerra e della loro difficoltà al reinserirsi nella vita normale, dei contadini ungheresi o russi e della loro situazione ambientale, degli emigranti siciliani, delle mondariso lombarde, dei pescatori di Aci Trezza, degli apolidi o degli scuscià che furono acuto fenomeno del dopoguerra. E se il cinema italiano detto del neorealismo ha avuto tanta fortuna nel mondo è ancora per questi stessi motivi: per aver saputo dire una parola sincera sulla situazione italiana ed averla rivelata, in tutta la sua crudezza, a noi e agli altri, descrivendo la nostra aspirazione a « vivere in pace », o facendo parlare una delle nostre tante « onorevoli angeline », cogliendo certi aspetti di una « gioventú perduta », o ricorrendo alle cronache piú brutali del banditismo che fa desiderare il ritorno del nome della legge, o dell'emigrazione che fa percorrere il cammino della speranza.

E' indubbiamente nel film italiano a carattere realista che si possono trovare i migliori esempi di film sociale.

Ammesse le funzioni *formativa, informativa* e *critica* del film, il suo valore *divulgativo* e *didattico* è dimostrato. Ma se il suo compito divulgativo può essere assolto ovunque — e meglio se nelle pubbliche sale — il compito didattico non può essere affermato che nella scuola.

Documentario e scuola

A parte gli impegnativi programmi attualmente in corso di realizzazione presso la Cineteca Autonoma Scolastica, in procinto di trasformarsi, possiamo affermare che, fino a ieri, la scuola italiana ha compreso la efficacia didattica e l'importanza educativa di questo ausiliare visivo dell'insegnamento?

Come dice John Grierson nel suo libro «Documentario e realtà», un libro che sembra scritto per educatori che siano insieme cineasti, «la scuola (e non soltanto quella italiana, ma di tutto il mondo) ha per molto tempo esitato ad accogliere anche il cinema nel suo seno. Gli educatori diffidano per consuetudine dei metodi drammatici e interpretativi e dei nuovi ed efficaci strumenti di drammatizzazione e di esposizione prodotti negli ultimi anni. Non hanno voluto servirsi dei metodi di questa pratica che sarebbero utilissimi al cittadino per «far presa» sulla realtà, ottenendo cosí il bel risultato di abbandonare i metodi stessi in mano altrui; non di chi educa, ma di chi — nel migliore dei casi — inconsciamente diseduca. Di conseguenza — aggiunge Grierson — l'educazione ha perduto — secondo lui — il controllo del vero meccanismo educativo, e lo ha perduto per abbandonarlo in mano a coloro che dirigono i giornali, il cinema, la radio e la pubblicità, tutta gente che non è certo abilitata all'insegnamento».

Jean Painlevé, una delle maggiori personalità internazionali del cinema scientifico, dal canto suo afferma:

«Nel laboratorio e nella scuola il cinema prende uno sviluppo sempre piú grande, in tutto il mondo. La scienza in movimento, e la scienza accademica, ricorrono a lui, anche se esso non si è ancora imposto nell'insegnamento. Ma le formule utili, tuttavia, non tarderanno a farsi conoscere e ad affermarsi. Ci sono ancora molte resistenze, e di carattere pratico per il prezzo dei film o per il costo delle esperimentazioni mediante il cinema, e di carattere psicologico perché il cinema ha una solida reputazione come «distrazione». Persone in buona fede lasciano chiaramente intendere che considerano il cinema come «cosa non seria». Allo stesso modo della semplice

« lanterna magica » del resto, che molto penò prima di essere utilizzata nell'insegnamento ».

V'è, dunque, — da un lato — un forte movimento, in ogni parte del mondo, per creare questa auspicata collaborazione tra scuola e cinema, tra cinema e cultura. Dall'altro lato la saggezza conservatrice diffida. Le esperienze pratiche di chi — come John Grierson e Jean Painlevé — costituisce l'avanguardia del cinema educativo nel mondo, fanno presagire che — come già sta avvenendo in varî paesi — l'educazione visiva mediante il cinema vincerà questa battaglia.

Il documentario e le sue suddivisioni

In base alle differenti tappe della evoluzione del documentario, quali abbiamo cercato di individuare all'inizio del presente studio, (dalla *fotografia animata* alle *cineattualità,* dalle *cineattualità* — sport, cronaca, varietà — al *reportage,* dal *reportage* al *documentario*) vediamo ora le funzioni sempre nuove e diverse da esso assunte sia nell'ambito della espressione cinematografica che nel campo piú vasto dell'informazione e della cultura.

Poiché il film, come abbiamo avuto occasione di dimostrare (1) non si può, neppure per termine di confronto, rassomigliare al racconto o al dramma o al poema, essendo piuttosto paragonabile al libro (talché può assolvere volta per volta tutte le funzioni che del libro sono proprie: narrazione o critica, catalogo o saggio) cosí il documentario non può, esso stesso, soggiacere in pari modo a rigide classificazioni.

E' *lirico,* allorché tende a diventare opera di poesia; è *informativo,*. al momento in cui mira esclusivamente ad informare; *educativo* (*divulgativo* o *didattico*) quando divulga, ammaestra, istruisce; *scientifico* quando, nell'opera di *ricerca* o di *documentazione,* supera il normale fatto culturale per diventare strumento indagatore o apportatore di *scienza.*

Il documentario educativo

Documentari *lirici,* come *Pioggia* di Ivens e *Specchi d'Olanda* di Haanstra, e *informativi* come *Equateur aux cent visages* di Cauvin, sono documentari di *libera creazione,* non legati per necessità a un fine educativo.

Il documentario *divulgativo,* come *Galileo* di Paolucci, o *didattico,* come *La chiocciola* di Omegna, o *scientifico,* come i film chi-

(1) Vedi la premessa al saggio su Hein Heckroth, in « Bianco e Nero », N. 12, Roma, 1952.

rurgici di Pasinetti, sono da annoverarsi nell'ambito del documentario *educativo-culturale* (1).

Il documentario *divulgativo* è destinato al pubblico comune: le sue suddivisioni sono tante quante le materie dello scibile. Il documentario *didattico* è destinato al pubblico scolastico: le sue suddivisioni sono tante quante le materie scolastiche. E siccome le materie scolastiche differiscono, almeno nel nome, di paese in paese, (oltre che tendere, com'è naturale, ad accrescersi) cosí è pressoché impossibile arrivare ad una classificazione e terminologia precise e definitive, nonché internazionalmente valide, di tutti i documentari compresi nella cinematografia *didattica*.

Il documentario scientifico riguarda anch'esso, come il didattico, la scuola: ma esso appartiene, piú propriamente, alle scuole superiori e alle università.

Altre ripartizioni del documentario

Il *documentario educativo* (*divulgativo* o *didattico*) fino ad oggi è stato impiegato principalmente nei seguenti generi, i quali vanno continuamente aumentando:

storico; geografico e *astronomico; biografico; musicale; sull'arte; letterario; archeologico; turistico; sul folklore; religioso; fisico; zoologico; agricolo; speleologico; subacqueo; minerario; mec-*

(1) Come annota Julian Juez Vicente in « El cine y la education » (Madrid, 1951) il cinema educativo, che tanti punti ha in comune col documentario, benché con esso non si identifichi, viene anche chiamato, senza esatte suddivisioni: documentario, pedagogico, didattico, istruttivo, scolastico, culturale, scientifico, divulgativo, ricreativo, per la gioventù, per ragazzi, per bambini (con o senza distinzioni di età), ecc.

E' chiaro che, per prendere appena tre o quattro di queste definizioni, il cinema ricreativo e il cinema per la gioventù, per ragazzi, per bambini di 7, 11, o 14 anni, possono far parte del cinema educativo, e possono anche giovarsi del documentario, ma non fanno tutt'uno, di necessità, col documentario.

Il quadro delle suddivisioni adottate da J. Juez Vicente è il seguente:

canico; militare; di educazione fisica e sportivo; di orientamento professionale; di assistenza igienico-sociale.

Il *documentario sull'arte* concerne pittura e disegno, scultura, architettura, incisione, arti minori e artigianato. Esso può essere *illustrativo* o *critico;* in questo secondo caso viene chiamato anche *critofilm.*

Il documentario musicale (es. *Instruments of the Orchestra* di Muir Mathieson) se è limitato alla semplice ripresa di un concerto viene chiamato anche *cineconcerto* (come il *Valzer dei fiori* da Ciaikovskij della Lenfilm).

Il documentario *scientifico,* di *documentazione* o di *ricerca,* è stato finora praticato principalmente nei seguenti generi:

medico-chirurgico, psicologico e psichiatrico, zoologico, fisico, chimico, tecnico-industriale.

La Mostra di Venezia aveva adottato nel 1950 la seguente suddivisione, nella speciale rassegna dedicata ai documentari (detta Mostra Internazionale del Film Scientifico e del Documentario d'Arte):

a) *film d'arte* (ma meglio «sull'arte» *n.d.a.*), ripartiti in:

documentari di opere pittoriche, di opere di scultura, di opere di architettura, di carattere musicale.

b) *film scientifici,* ripartiti in:

film del gruppo fisico-matematico; gruppo chimico; medicina; chirurgia; scienze naturali; tecnica e lavoro.

c) *film sperimentali e d'avanguardia;*

d) *film culturali:*

geografici e storici, paesaggio, realizzazioni sociali, biografici, varî.

La Cineteca Scolastica, nel suo catalogo 1952, ha preferito dividere i documentari di cui si trova in possesso nelle seguenti materie:

agricoltura, cinechirurgia, cultura generale, documentari di varietà, film ricreativi, fisica, fisiologia e igiene, geografia e astronomia, lingue, popoli e costumi, scienze naturali, storia dell'arte, tecnica del lavoro.

Il documentario, rileviamo per ultimo, è spesso anche cortometraggio; ma il cortometraggio non è sempre documentario: può essere novella, balletto, *short* pubblicitario, cineattualità, film sperimentale, film d'avanguardia, ecc.: e quindi tutt'altra cosa di ciò che si intende per documentario.

Schede e cataloghi

Per la schedatura e catalogazione dei documentari sono necessari almeno i seguenti dati:

genere del film; titolo; paese d'origine; anno di realizzazione; produzione; distribuzione; regía; collaboratori; soggetto; commento;

lunghezza; formato (16 o 35 mm.); fotografia; musica; versione; muto o sonoro; bianco e nero o a colori; copia (negativa, positiva, lavander).

Il Comitato Internazionale per le Arti Figurative e il Cinema (CIDALC) ha adottato per il suo catalogo di film sull'arte (1953) una scheda che tiene conto degli elementi che elenchiamo:

titolo del film; paese d'origine; casa produttrice; produttore; distribuzione; regista; collaboratori; interpreti eventuali; soggetto, commento; lunghezza; fotografia; musica; anno di realizzazione; fonte della ripresa; località; bianco e nero o a colori; ambientazione; formato; versioni in diverse lingue; velocità fotogrammi al secondo; inquadrature; movimenti della camera; caratteristiche tecniche; bibliografia critica; altre notizie.

L'UNESCO invece ha adottato un sistema piú semplice; ma non lo riteniamo soddisfacente perché trascura l'autore del documentario, sia esso il regista o colui che ha preparato lo scenario e il testo. E' evidente che dai dati omessi il lettore potrebbe arguire, anche a scatola chiusa, qualche primo elemento di valutazione del documentario, a seconda che vi trovasse nomi autorevoli o ignoti, di specialisti riconosciuti o di orecchianti. Ecco la scheda UNESCO:

titolo, 16 o 35 mm.; bianco e nero o colore; sonoro o muto; durata in minuti; anno di produzione; paese di origine; produttore; distribuzione, e suo indirizzo; lingue.

Conclusione

Abbiamo, in questo studio, prospettato i problemi teorici del documentario, dopo avere accennato alle prime fasi della sua evoluzione ed ai nomi di coloro che piú operarono per farlo progredire. Abbiamo visto i valori e i meriti acquistati dal documentario nel campo della divulgazione e dell'insegnamento; la storia dell'educazione visiva — che apre la via al documentario — e l'importanza ed efficacia della «lezione di cose». Non abbiamo trascurato, infine, talune questioni che si riferiscono alla terminologia, alla sfera d'azione, alle suddivisioni del documentario.

Non ci illudiamo di avere esaurito materia cosí vasta e complessa; se mai di aver portato un contributo di chiarificazione in un campo che, sviluppandosi rapidamente e nella immaturità — creativa o critica — della maggior parte dei suoi cultori, motiva e attira sempre in maggior numero equivoci e confusioni. Se il nostro studio risulterà, almeno, un invito alla riflessione in un campo cosí denso di propositi e di idee, di malintesi e di iniziative, di realizzazioni avventurose e non sempre consapevoli, il nostro scopo potrà dirsi per buona parte raggiunto.

Mario Verdone

Per una classificazione dei film sull'arte

La recente creazione dell'Associazione Internazionale del Film sull'arte è un fatto che riconosce e consacra, sul piano universale, lo sviluppo e l'attualità di questa categoria della produzione cinematografica nel mondo. Dopo molte riunioni preparatorie, l'Associazione si è costituita definitivamente nel corso delle conversazioni tenute ad Amsterdam in occasione del Congresso della F.I.A.F. (ottobre 1952) e di una riunione, a Parigi, dell'Ufficio definitivo dell'Associazione di cui fanno parte, Fernand Léger, Lionello Venturi, miss Iris Barry, Denis Forman, Luc Haesaerts, Pierre Francastel, Gaston Diehl, Umbro Apollonio, de Vaal, Korngold, ecc.

Primo compito dell'Associazione sarà di preparare un catalogo internazionale dei film già realizzati; di cercare poi di classificarli e di dare un ordine a questo genere di produzione.

Possiamo già distinguere le diverse categorie di film sull'arte.

Film didattici

Prima di tutto i film didattici: e sopratutto il monumentale *Rubens* di Paul Haesaerts, il piú importante tentativo di film critico, storico ed estetico. Un saggio dogmatico di applicazione del cinema alla storia dell'arte. L'opera di Rubens è presentata, studiata, analizzata, sfruttando tutte le risorse della macchina da presa e dello schermo a scopo dimostrativo e didattico. Lo spettatore vede succedersi sullo schermo i quadri di Vienna, Bruxelles, Monaco, Parigi, Madrid, Londra, New York... riuniti per un confronto diretto: i ravvicinamenti, i paragoni sono materializzati attraverso delle sovrapposizioni, delle giustapposizioni di immagini, con tutto il meccanismo dei riporti, dei cambiamenti di scala. I temi, e le loro variazioni, sono isolati, messi in evidenza. E' chiaro che Paul Haesaerts si preoccupa soprattutto di dimostrare il « movimento rotatorio » proprio del Barocco e che è l'anima della pittura di Rubens. « Questa analisi scientifica, dice Haesaerts, porta sulle fonti, gli influssi subiti, l'evoluzione interna, il processo della creazione, le materie impiegate, la struttura morfologica, l'irradiamento immediato e ulteriore dell'opera ». La dimostrazione, abbondantemente seguita e ripresa (con i ritorni e le ripetizioni propri alla

tecnica pedagogica), è realizzata, particolarmente, con la sovrimpressione di schemi animati, eseguiti a Parigi da Daniel Sarrade. Certo una tale « dissezione » ragionata delle opere dissipa e annienta la straorlinaria poesia del mondo del pittore, in cui si mescolano e si confondono i personaggi della Bibbia, della Favola e della Storia, fino a far posto persino ai contemporanei e alla famiglia di Rubens. E, nella concezione stessa del film, il cinema non si libera forse abbastanza dellà fotografia... Comunque, se la diffusione del film ha potuto essere impedita dal « tono didattico » dell'esposto (che, per un grosso pubblico, presenta qualche pedanteria e qualche eccessiva insistenza) il film mantiene il suo valore di documento pedagogico per l'insegnamento delle Belle Arti, e merita di restare come testimonianza di una nobile ambizione.

Nello stesso spirito Haesaerts ha in seguito realizzato *Da Renoir a Picasso*: studio accurato delle « tre costanti » dell'ispirazione dell'arte pittorica, caratterizzato da tre eminenti rappresentanti della pittura francese: Renoir o l'arte *carnale*, Seurat o l'arte *cerebrale* e Picasso o l'arte *passionale*. La tesi è illustrata dalla presentazione di molte opere, abilmente ravvicinate e messe a confronto, attraverso la rimozione dell'immagine, la sovrapposizione di schemi animati. Il film ha un sicuro valore didattico, anche se la dimostrazione, nel suo principio e nella presentazione, può talvolta apparire arbitraria.

Paul Haesaerts sta infine terminando *Quattro pittori belgi al lavoro*, a colori, una visita allo studio di Paul Delvaux, J. Busselmans, Edgar Tytgat e A. Dasnoy, che vediamo lavorare nell'atmosfera propria della loro vita di artisti. *Maschere e volti di James Ensor*, appena finito, appartiene alla stessa categoria di film.

Si può riavvicinare a questi qualche altro film, come *Temi di ispirazione* del belga Ch. Dekeukeleire, che dimostra la persistenza nell'arte fiamminga di certi tipi di paesaggi e di visi... *Giochi di luce e d'ombra* (Pierre Dumonteil) in cui lo studio degli effetti delle luci sulle apparenze degli oggetti e quello delle regole della prospettiva luminosa si legano a una certa ricerca estetica.

Puramente didattici sono invece i tre film: *La matita, Imparare a vedere* e *La Prospettiva,* realizzati dal prof. Machard, ispettore generale per l'Istruzione, nella serie dei film pedagogici voluti dalla Commissione del Cinema educativo del Ministero dell'Educazione nazionale francese.

Documenti sull'arte

a) *Visita a musei e monumenti.*

Nella grande famiglia dei documentari i soggetti ispirati all'arte sono numerosissimi, e i primi datano certamente dagli inizi del cinema... Ma senza risalire tanto lontano, citiamo qualche opera re-

cente. Un primo genere di film — certamente il piú facile — si propone di condurre lo spettatore nelle sale di un Museo o di un monumento storico. Il cineasta applica la sua curiosità a seconda della sua fantasia o delle sue preferenze, su determinati oggetti, fissa diversi aspetti di pitture e sculture, abbellite da effetti di ravvicinamento o di contrasto pittoresco o piacevole. Per non parlare che della Francia si possono qui citare i tre film di Maurice Cloche, dedicati ciascuna ad una « sezione » delle Collezioni del Museo del Louvre: *Immagini gotiche,* visita alle sale della scultura francese dal VII al XV secolo; *Immagini dell'antico Egitto,* che presenta le importanti serie di opere d'arte e di oggetti diversi appartenenti al Louvre e *Immagini d'argilla* composto con le collezioni di figurine di Tanagra.

Durante un suo soggiorno in Italia Maurice Cloche ha realizzato anche *Immagini etrusche,* buon *reportage* sugli scavi e le tombe di Tarquinia e sui Musei Italiani che posseggono testimonianze dell'antica civiltà etrusca, di cui gli scavi hanno rivelato la ricchezza e l'originalità. *Antichità egiziane* (Henri Membré) era invece una visita alle sale egiziane del Louvre.

I cineasti possono cercare di animare le loro immagini variando gli effetti di illuminazione o di rilievo...; se si tratta tuttavia di film che non hanno un loro arco drammatico, ma sono estensibili a volontà, indifferenti a qualsiasi sforzo di composizione e di ordine tranne che didattico; e parimenti indifferenti a qualsiasi ambizione cinegrafica. Neanche per un momento si abbandona il regno della fotografia. La passeggiata tipo è spesso accompagnata da un commento, adatto e istruttivo al tempo stesso. Piú spesso il commento, invece di essere semplice, chiaro — e modesto! — cerca di prendere in prestito dai manuali e dal Baedeker un'erudizione superflua, fiorita di parole difficili e di espressioni tecniche, ben poco comprensibili per il grosso pubblico (come per i ragazzi delle scuole e per gli spettatori stranieri). Queste produzioni, per lo piú superficiali e futili, sono attualmente superate.

Evitando questa formula troppo facile Maurice Cloche aveva realizzato nel 1936 il suo primo film: *Le Mont Saint Michel,* memorabile esempio di studio intelligente, fine e preciso di un monumento. L'esame della struttura dell'edificio e quello delle sue ricchezze decorative, e l'evocazione dei valori storici e spirituali della celebre Abbazia, rendevano questo cortometraggio un'opera notevole e che aveva immediatamente colpito; ancora oggi lo si può considerare fra i « classici » del cinema francese.

Versailles, palazzo del Sole (Lenoir e Gaudard) « impone » una visita al Palazzo di Versailles e ai suoi giardini, partendo dal « tema conduttore » dell'allegoria di Apollo, dio del Sole, identificato nella persona del Re-Sole. Il film mostra, ovunque, le « variazioni » del tema: le età della vita, le ore del giorno, i mesi e le stagioni...

Aggiungiamo inoltre *Equilibrio* (André Gillet) che espone i principi dell'architettura greca e gotica: *La Roma antica* (Gaston Vernaillen: Belgio), realizzato sulla famosa *maquette* in rilievo di Roma nel IV secolo dall'architetto grancese Bigot (la *maquette* misura 100 metri quadrati: scala 25/10.000), con commento in latino, versione francese, italiana, inglese e olandese.

Si intuisce facilmente che in questo genere di produzione vi sono molti gradi fra il mediocre e l'eccellente... Verso i gradi dell'eccellente possiamo situare i film di Pasinetti, alla fine della sua troppo breve carriera: *Piazza San Marco, Il Palazzo dei Dogi, Feste Veneziane, Il Giorno della Salute*: in questi film la tecnica della descrizione si esalta in una sicurezza magistrale dello stile; il mestiere infallibile si equilibra con una sensibilità delicata e un travolgente lirismo interiore, e con il senso dell'interesse umano. Erano le opere di un cineasta che era poeta e pittore.

b) *Presentazione di opere.* Un'altra categoria di documentari sull'arte è costituita da presentazioni di opere; documentari che valgono quel che vale l'occhio del cineasta: quello che egli *sa vedere* nell'opera che *guarda*... Durante l'ultimo Festival di Venezia (1952) sono stati presentati due film realizzati da Jean Oser (Inghilterra): *La Gloria di Vermeer* e *La Gloria di Degas,* a colori. La presentazione dei quadri è piuttosto superficiale e primitiva, e la scelta è molto incompleta...; inoltre i due film sono complicati dallo *sketch* di un amatore di quadri con il suo bambino...

Miserere dell'Abate Morel presenta una serie di cinque incisioni di George Rouault, eseguite fra il 1914 e il 1930 e che riassumono la sua arte e il suo pensiero durante quel periodo, sotto l'influsso della prima guerra mondiale. Il film, ben realizzato, mette in evidenza il messaggio umano e religioso del pittore e presenta al tempo stesso le qualità plastiche della sua opera, con particolare risalto al carattere monumentale che l'apparenta ai vasti complessi delle vetrate delle grandi cattedrali.

Toulouse-Lautrec è stato il soggetto di due recenti film, uno di Zatouroff e l'altro di Robert Hessens, entrambi piú curiosi del pittoresco dell'epoca 1880-1900 — «*la Belle époque*» — che dello stesso spirito del pittore e dei caratteri della sua arte piú «attuale» che mai... *Feste Galanti* (Jean Aurel) presenta una serie di tele di Watteau, attraverso un avveduto scenario di Gaston Diehl: una passeggiata incantevole per arrivare alle «coppie unite» di Watteau, fra i paesaggi di sogno, verso Citera, l'isola degli amori, di cui Watteau ha fatto il soggetto di uno dei suoi piú celebri quadri. Ammirabile la tecnica per cui la macchina da presa fa l'esame dei quadri. Jean Aurel ha realizzato anche *Le Coeur d'amour épris,* che «anima» sedici miniature del manoscritto del «Coeur d'amour épris», breve romanzo d'amore cortese, dedicato al Re René (1457), attualmente conservato all'Albertina di Vienna. Vi si riconosce lo

stile della scuola di Nicolas Fouquet. Si deve parlare della *Vita di Gesú* (Marcel Gibaud), raccolta di pitture di tutte le epoche e di tutte le scuole che rappresentano Nostro Signore... Il film, presentato all'ultimo Festival Veneziano, ha colpito sfavorevolmente il pubblico italiano; in effetti è un miscuglio tutt'altro che ammissibile. *Le donne del Louvre* e *Attrattive dell'esistenza* (Pierre Kast e Jean Gremillon) mostrano, con un commento sarcastico, frondista e «irrispettoso», una serie di pitture: scene di genere, ritratti, nudi. ecc... Testimonianze di un'epoca in cui il gusto era diverso dal nostro!

c) *Biografie d'artisti.* Ci sono poi i film biografici, come *Rodin* e *Bourdelle* di René Lucot, che evocano qualche episodio caratteristico della vita dell'artista e presentano alcune delle sue opere piú importanti. *Michelangelo* di Kurt Oertel è uno studio magistrale, molto dettagliato e approfondito dell'opera di Michelangelo pittore, scultore, architetto religioso, militare e civile; i capolavori dell'artista sono riportati costantemente all'atmosfera storica, politica ed estetica dell'epoca.

Gli si può ravvicinare il notevole *Leonardo da Vinci* (Arcady e L. Emmer) che ripercorre la carriera di Leonardo nel suo complesso; l'universalità delle sue curiosità e la profusione delle illuminazioni che egli ha avuto in tutti i campi della scienza e dell'arte, superando di gran lunga le idee e le conoscenze degli uomini del suo tempo.

Piuttosto ineguale il *Braque* di André Bureau, un po' confuso e che non *sceglie* mai...: certo, è molto difficile riprendere un artista vivente, che generalmente non è affatto d'accordo con i testimoni della sua vita e della sua evoluzione, sulle vere prospettive della sua carriera. Piú che di Braque scultore di ciottoli in riva al mare, a noi interessa il grande «fauve» la cui pittura ha dominato l'arte del suo tempo. Si può cosí ricordare *Maillol,* di Jean Lods, girato a Benyuls, poche settimane prima della tragica morte del grande scultore; *La Provenza di Paul Cézanne* di Pierre Céria, che riporta i «motivi» delle tele che li rappresentano; *Matisse* di François Campeaux, purtroppo appesantito da un commento e da una musica enfatici; molto interessante la sequenza che mostra, col rallentamento, la mano del pittore che traccia delle figure, ma ci si accorge subito che ci si è serviti di un trucco, e il passaggio perde cosí tutto il suo «valore di documento».

Carlo Carrà (Portalupi), iscritto nel programma dell'ultimo Festival veneziano, è un buon modello, equilibrato e preciso, di queste biografie. C'è poi *La vita drammatica di Maurice Utrillo* (Gaspard-Huit), con scenario e commento di Roland Dorgelès, amico di Utrillo e testimone delle diverse peripezie di un'esistenza abbastanza drammatica, che conserva a questa evocazione un tono di simpatia e talvolta di vera emozione, malgrado certi passaggi piuttosto penosi e persino crudeli. La fine del film, che fa vedere Utrillo,

ormai vecchio, mentre compie in un modo apparentemente incosciente il gesto di dipingere. E l'apparizione di sua moglie Lucie Valore, anche lei nell'atto di dipingere dei fiori, lascia perplessi... Pur presentando (in un modo piuttosto sommario) 24 tele di Utrillo, dalla «maniera impressionista» alla «maniera bianca» — come dicono gli esegeti e i mercanti — resta evidente che, nel film, l'aneddoto, la ricostruzione e persino la scenetta recitata, con i suoi aspetti piú d'una volta fumettistici, prendono troppo il sopravvento sulla testimonianza e sullo studio critico.

Visita a Picasso (Paul Haesaerts) è una bellissima realizzazione di *reportage* su di un artista: presentazione del soggetto, aspetti del suo studio, oggetti familiari, strumenti di lavoro, opere a cui sta lavorando... Haesaerts visita lo studio di Picasso a Vallauris e il suo «museo» istallato nel vecchio forte di Antibes. Il film finisce con una serie di sequenze che mostrano Picasso mentre disegna su un grande foglio di vetro messo verticalmente e appropriatamente illuminato. Vediamo cosí, allo stesso tempo, come si effettua la composizione del pittore e l'espressione del viso e degli occhi... un importante documento della creazione artistica. *Con i nostri creatori di immagini* (René Lucot) è una serie di visite a studi: lo studio di Despiau, di Niclausse, di Belmodo, di Wlerick...; *L'Arte viva e l'Arte ritrovata*, realizzato dai reporters di attualità francesi sono, nello stesso genere, delle visite a André Lhote, Fernand Léger, Jacques Villon, Chagall, Picasso, Rouault, e agli architetti Perret e Le Corbusier. *Pittori moderni* (Robert Alexandre) visita gli studi di Roland Oudot, Terechkovitch, Limouse, G. A. Kleim, Cavaillés...

Sacha Guitry, la cui attività cinematografica è stata piú d'una volta quella di un precursore, aveva ripreso alcuni dei suoi contemporanei illustri: le sue sequenze su Monet, Rodin, Renoir, girate senza preparazione, e persino, se vogliamo, senz'arte, ma semplicemente veritiere, sono molto impressionanti.

Nel campo della letteratura, la biografia filmata ha dato in Francia *Paul Claudel* (André Gille), formato per la maggior parte di scene di interviste alla Radio che sono state registrate. Paul Claudel commenta cosí da se stesso la sua vita e le sue opere... Piú interessante l'*André Gide* di Marc Allégret, fatto in parte di piccoli frammenti girati in epoche diverse, con il consenso dello scrittore, e completati da scene recitate da Gide stesso, come la lezione di interpretazione al piano dello *Scherzo in si minore* di Chopin alla giovane Jannick Morice, o la conversazione con Jean Schulmberger sulla fondazione della Nouvelle Revue Française, o con l'avvocato Maurice Garçon sulla pena di morte. Il film restituisce bene l'impressione dell'intensità di vita che animava Gide, della infinita varietà dei suoi interessi; un fascino particolare emana dallo spettacolo di un'intelligenza che scova se stessa. *Victor Hugo* (Roger Leenhardt), *Balzac* (Jean Vidal) prendono a prestito il loro «mate-

riale » dalle immagini, dalle stampe, dai ricordi; *Colette,* di Yannick Bennon, anima l'evocazione della celebre romanziera, ormai immobilizzata nel suo letto, presentando le diverse case dove Colette scriveva i suoi libri piú importanti, dalla casa dove è nata a Saint-Sauver in Borgogna, alle sue case in Bretagna, in Provenza, nell'Jura, fino alla sua abitazione attuale a Palazzo Reale a Parigi.

Si aspetta *Charles Péguy* (Jacques Berthier) che sarà l'illustrazione raccolta lungo la strada, del pellegrinaggio di Péguy a Notre-Dame de Chartres, poco prima della guerra del '14 e del suo celebre poema « Présentation de la Beaucuce à Notre Dame ».

E' il momento di ricordare il film di Pasinetti *Sulle orme di Leopardi,* realizzato nel 1941; uno dei suoi primi film, che definisce, con l'esatta armonia del pittoresco e della psicologia, il modello compiuto (supremo) della biografia filmata.

d) L'artista nella sua epoca. Un'altra categoria di film documentari d'arte cerca di mostrare « il pittore nella sua epoca »: cosí è *Il Caso Manet* (Jean Aurel): il film passa in rivista l'opera di Manet che, ai suoi tempi, fece scandalo e che oggi è perfettamente « integrata » fra i piú grandi classici dell'arte; lo scandalo fu particolarmente grande davanti ai suoi nudi del *Dejeuner sur l'herbe,* dell'*Olympia...* L'ambiente dell'epoca è abilmente ricostruito grazie a incisioni e fotografie, nello stile delle attualità. Secondo il modo retrospettivo, Marc De Gastyne aveva realizzato *La Scuola di Barbizon,* in forma di *reportage* fra i ricordi lasciati nel villaggio vicino a Fontainebleau, dove si riunirono e lavorarono tutti i pittori del *plein air*: Théodore Rousseau, François Millet, Daubigny, Diaz... Nello stesso stile Jean Tedesco ha realizzato *Il nostro Giardiniere di Francia,* in cui si vedono riprese di piante, incisioni, fondi di quadri, e l'attuale aspetto dei giardini e dei parchi creati per Luigi XIV; il film esprime bene il senso profondo dello stile del Nostro, nell'età classica francese, fra i giardini all'italiana del XVI secolo e i giardini inglesi del XVIII secolo.

Film dello stesso genere sono: *Breughel il Vecchio* (Arcady, Lévy e Pignol) che evoca il tempo dell'occupazione spagnola dell'Olanda dai quadri di Breughel e *Gavarni e il suo tempo* (Marc de Gastyne) che ricorderà gli aspetti della vita parigina dai disegni e dalle caricature del celebre disegnatore e incisore.

In *Nella notte dei tempi* (Roger Verdier) che risale anche piú lontano, si riporta la scoperta fortuita fatta da due ragazzi, della grotta preistorica di Lascaux (Dordogna) e delle pitture rupestri: il soggetto è presentato con abilità e gusto sicuro, e il film costituisce un film sull'arte preistorica.

L'analisi della pittura

Quando apparvero, poco prima della seconda guerra mondiale, provenienti dal Belgio, *Memling* e *L'Agnello mistico* di

André Cauvin, si poté pensare che fosse nato un nuovo stile di film sull'arte. Vi si trovava l'esempio di uno studio approfondito di una pittura, studio compiuto attraverso l'analisi e la enumerazione dei dettagli. Il cineasta si sforzava di aiutare lo spettatore a vedere. Il film si dedicava soprattutto, con una scomposizione, un frazionamento, un ingrandimento del particolare eccessivi, alla spiegazione del « soggetto ». Per rendere chiaro il senso dei simboli e delle allegorie, si avvicinavano e paragonavano i temi e i motivi, che il pittore aveva preso in prestito dall'universo reale o mistico di cui si nutriva la sua immaginazione e quella del suo tempo. Dobbiamo riconoscere oggi in quell'abuso dell'analisi, in quella ricerca e messa in rilievo del dettaglio, una distruzione arbitraria e sistematica dell'opera nel suo complesso.

All'epoca del memorabile Congresso di Bale, nel 1945, furono rivelati fuori d'Italia i primi film di Luciano Emmer e Enrico Gras; le versioni originali del *Dramma del figlio dell'Uomo,* de *La Storia del Paradiso terrestre* e de *I Guerrieri* datano dal 1940; sono state rimaneggiate in seguito nel 1948. Ma già, sotto il loro aspetto primitivo, avevano rivelato tutti i loro segreti. Questi tre film si trovarono di colpo portati forse anche oltre l'aspettativa dei loro autori; ebbero immediatamente in Francia e negli altri paesi — davanti ai Congressi, nelle proiezioni di Cine-clubs, in sedute di studiosi, ecc... — la piú viva accoglienza. E in verità ad essi è dovuto il fiorire di questo genere di produzione. Sono stati seguiti da *Il Cantico delle Creature, Leggenda di Sant'Orsola, L'Allegoria della Primavera...*

A questi film si deve riconoscere la fedeltà e la finezza del sentimento che non tradisce mai l'originale: i film tratti da Giotto, per esempio, ci rendono, con perfetta aderenza, la naturale nobiltà e l'atteggiamento pieno di fierezza dei personaggi rappresentati, che sono al tempo stesso semplici e raffinati. Emmer e Gras avevano creato una teoria e una tecnica speciali per restituire il movimento — la *successione temporale* — ai diversi episodi che la « composizione » del pittore aveva condensato e immobilizzato in un « complesso » riassuntivo. Essi hanno in tal modo introdotto nuovamente il tempo nell'universo spaziale del quadro. Un commento sobrio ma accuratissimo; un abile accompagnamento musicale chiesto, per lo piú, a Roman Vlad, contribuivano, insieme agli effetti di una profonda conoscenza del montaggio, a ricostruire la progressione drammatica del racconto, senza alcun intervento, nemmeno nei momenti piú intensi, di elementi estranei all'opera studiata.

Poco tempo dopo apparve *Il Mondo di Paul Delvaux* (Henri Storck); allontanandosi dai modelli di Emmer e Gras questo film annuncia il *Van Gogh* di Resnais, che sarà il termine supremo della formula. Composto unicamente di quadri del pittore, il film è un viaggio nell'universo surrealista inventato da Paul Delvaux, nel mon-

do particolare in cui vive e respira l'ispirazione dell'artista, in cui nascono e fioriscono i miti e i simboli del suo pensiero e delle sue emozioni. L'unità di maniera del pittore crea una continuità, che rende plausibile questa straordinaria odissea; e la musica di André Souris, e il testo lirico di Eluard, rendono piú convincente questa passeggiata di sogno. Davanti all'occhio dello spettatore, lo schermo è come uno specchio magico, rivelatore di un mondo sconosciuto, ove regna l'artista come un demiurgo potentissimo. Che lo si approvi o meno questo film appartiene al grande stile dei film sull'arte.

Ci sarà permesso di ravvicinargli, ad onta delle differenze profondissime, *La crudele leggenda* di Gabriel Pommerand e Arcady: dedicato ai quadri di Léonor Fini, il film è una passeggiata nell'universo surrealista, assolutamente artificiale della pittrice, ove gli aspetti usuali degli oggetti, dei corpi e dei visi si trasformano, seguendo una fantasia comandata da un morboso sentimento di deformazione che sta ai confini tra il sogno e la follia con un forte accento di erotismo cerebrale. Tutti gli elementi del film sono presi a prestito dai quadri di Léonor Fini, dai suoi figurini di balletti, dai suoi disegni di moda, senza che si ricorra mai a dei personaggi o paesaggi naturali. L'andamento sempre strano delle immagini e il carattere difficile del commento, piuttosto astruso, di Pommerand, poeta « lettriste » di Saint-Germain des Prés, fanno sí che il film debba esser riservato solo a un pubblico molto scaltrito. I trucchi di Arcady sono dei successi veramente eccezionali, e arrivano fino al virtuosismo nella tecnica della fotografia tagliata, sovrimpressa.

Dai film di analisi della pittura di Emmer e Gras sono nati i *film « di incisioni animate »*, di cui citeremo soltanto, fra quelli piú recentemente realizzati in Francia: *Jacques Callot corrispondente di guerra* (Pierre Kast) che « anima » le serie di Callot sull'assedio della Rochelle e *I Disastri della guerra,* da Goya, (Pierre Kast), in cui la presentazione di scene di guerra crudeli e violente serve soprattutto come pretesto a un commento ardente e militante; Raymond Voinquel realizza, con Arcady, una serie di cortometraggi dedicati alle incisioni di Gustave Doré, che illustrano le celebri edizioni romantiche del *Don Chisciotte*, l'*Inferno* di Dante, Balzac. William Novik dopo *La vita nel Medioevo* tratto dai manoscritti dipinti del XII e XIII secolo, ha appena ultimato *La Strada delle Spezie* (technicolor), che descrive i viaggi in Cina di Marco Polo dalle stampe e miniature arabe, persiane, indú e cinesi del tempo. Dobbiamo citare anche *Haussmann e la trasformazione di Parigi* (Pierre Mignot e Jean Leduc) in 16 mm, che descrive i grandi lavori di sistemazione di Parigi intrapresi dal grande urbanista di Napoleone III. Il Rev. Padre Laval, con J. M. Drot e Arcady, stanno terminando in questo momento *Incontro di Saul nell'Opera di Michelangelo.*

Con il *Van Gogh* di Alain Resnais abbiamo la piú impressionante rivelazine, che ancora una volta rinnova la tecnica del film

d'arte. Quando girò questo film Resnais aveva 23 anni; aveva già realizzato un film in 16 mm, con Gaston Diehl e Robert Hessens, sullo scultore Malfray. Con gli stessi collaboratori, e questa volta sicuro dei propri mezzi, ha girato, prima in 16 mm il suo *Van Gogh*; immediatamente notato, segnalato, esaltato, il film venne ripreso in formato normale dal produttore Pierre Braunberger e cosí portato sugli schermi. Alain Resnais ha realizzato in seguito *Guernica,* dal quadro di Picasso e poi *Gauguin*. I suoi film si allontanano assolutamente dalla formula del *reportage* e sono opere di una ispirazione originale e specificamente cinegrafica. Affermano inoltre una preoccupazione essenziale di studio e di ricerca estetica e psicologica, secondo le alte e costanti tradizioni dell'arte francese.

Forse un tale film vuole andare molto piú in là del suo oggetto ostensibile ed è ispirato piú dal desiderio di ricercare e di liberare le forme di espressione proprie del cinema, che dalla preoccupazione di partecipare alla diffusione artistica... Infatti per la sua concezione e per la sua realizzazione è l'opera di un cineasta esteta, che afferma la sua fiducia nelle proprie possibilità e nei mezzi del cinema. *Van Gogh* presenta la particolarità di essere composto soltanto di quadri e di frammenti di quadri del pittore; tutti i personaggi o paesaggi reali sono esclusi. Animati dal ritmo cinematografico, quei visi dipinti, quelle case e quegli alberi divengono effettivamente oggetti d'espressione, come se fossero oggetti rali. Un commento laconico, una musica di atmosfera straordinariamente espressiva, rinforzano il senso delle immagini che si caricano di intensi valori spirituali e drammatici. Il film è uno studio penetrante e lucido del mondo interiore dell'artista; l'evoluzione della sua opera equivale all'evoluzione della sua vita. La trasposizione è fedele; e, pur appartenendo a un modo di espressione diverso da quello dei quadri, l'emozione che nasce dal film è altretanto intensa e violenta, mentre la sua essenza è puramente cinegrafica. *Guernica* non differisce sensibilmente da questo modello, anche superandolo. E' la tragedia della distruzione dell'antica città dei Baschi, all'alba della seconda guerra mondiale. Il 26 aprile 1937, durante la guerra civile di Spagna, Guernica fu presa sotto un volo di aerei da bombardamento per tre ore e mezzo e fu schiacciata, incendiata, devastata: 2.000 persone perirono fra le fiamme e sotto le rovine. Quest'episodio ispirò a Picasso un quadro che è attualmente a New York. Per Alain Resnais, il film è il simbolo stesso dell'opera, del pensiero e del carattere di Picasso, « pittore della distruzione e della morte ». Egli ritrova già negli Arlecchini e nei Saltimbanchi rosa e bleu del 1903 e del 1905, gli atteggiamenti prostrati, le espressioni tristi, gli sguardi cupi: questa costante melanconia e disperazione annunciano e preparano l'opera culminante che sarà il famoso quadro commemorativo dell'annientamento di Guernica. E gli Arlecchini e i Saltimbanchi saranno i personaggi del dramma della città sacrificata.

Dopo il triste preludio del panorama della piccola città, ecco « le sventure della guerra »: facciate di case colpite dai proiettili; figure che si illuminano un istante nella notte e cadono... Dieci volte ricomincia la stessa scena... Allora suona l'allarme: nei ricoveri e nelle cantine degli esseri si affollano, stretti l'uno all'altro, silenziosi: i visi tristi, gli sguardi cupi e come assenti, sembrano attendere non si sa quale tragico segnale, perduti di angoscia e d'ansia, assorti in un sogno di morte. La fiamma di una candela li illumina per un istante e subito li cancella, appena intravisti.

Quando si produce l'esplosione l'Apocalisse di Picasso prende immediatamente il suo significato. Quei visi schiantati e disgiunti, quegli occhi mostruosi e fuori delle orbite, quei corpi in brandelli, quei mostri, quel Minotauro, quei fiori a spirale, quei graffiti impossibili, tutte quelle creature e quei frammenti spezzati, divelti, sconnessi compongono alla fine l'immagine che si era inteso dare: l'apoteosi di un cataclisma distruttore. Durante il montaggio si verificò anche un fatto sorprendente, ci diceva Alain Resnais. Da principio il regista aveva pensato di mischiare con abbastanza larghezza delle riprese sulla realtà con le immagini dei quadri; ma dovette rinunciare all'idea: la ripresa del reale bombardamento di una città sembrava debole in confronto alle immagini di Picasso! Alla fine Alain Resnais si è dovuto limitare a conservare della realtà solo i muri dei fucilati, il panorama della città e i titoli dei giornali inseriti per sovrimpressione. Alla fine del film, dopo la musica di Guy Bernard e il testo di Eluard si sente la voce di Maria Casarès che grida piú volte « Guernica! Guernica! »...

Questo film rappresenta, secondo noi, il punto estremo a cui sia potuta arrivare, fino ad oggi, l'ambizione del cinema, nella trasposizione e idealizzazione dei suoi elementi d'espressione (insieme con certi film di Matematica e di Statistica, anch'essi composti di elementi completamente inventati).

Gauguin tornava alla formula del *Van Gogh*: realizzata da Gaston Diehl e Alain Resnais, mostra la vita del pittore attraverso i suoi quadri. Le difficoltà dovute alla qualità stessa dell'opera di Gauguin: la sua tavolozza dai toni bassi, il disegno talvolta incerto, hanno finalmente convinto Alain Resnais ad abbandonare questo genere di realizzazione. Con i suoi tre film egli ha aperto una nuova strada al film d'arte: ma questa strada non è senza confini...; e i pittori la cui opera si presta a questa forma di presentazione sono, in realtà, ben pochi. D'altronde, prima di fermarsi a Van Gogh, Picasso e Gauguin, Resnais e i suoi compagni, Gaston Diehl e Robert Hessens, avevano studiato altri progetti: un *Dürer*, lasciato andare dopo qualche prova; un *Cranach*, abbandonato anch'esso... Bisogna rammaricarsi e al tempo stesso ammirare la sua decisione, ispirata dal timore di rinchiudersi, a lungo andare, in una formula, fosse anche la sua... (Nel frattempo Resnais ha realizzato una

serie di « Documenti », che non ritiene adatti alla proiezione pubblica: si tratta di film in 16 mm dedicati ai pittori *Goertz*, *Hartung*, l'attuale capo, forse, della scuola astratta, *Labisse*, *Coutaud*, *Dominguez...;* citiamo anche gli analoghi « documenti » di Jean Aurel su *Kandinski* e *Miro*).

L'*Hôtel des Invalides*, di George Franju, si rifà a quel genere piú ambizioso che, oltre l'apparenza immediata degli esseri e delle cose, penetra fino all'anima, fino al simbolo. Nell'asilo fondato da Luigi XIV per i mutilati, le glorie e le miserie della guerra sono strettamente mescolate. Alle alte file trionfali di bandiere strappate al nemico che guarniscono la Cappella, rispondono nei corridoi e nei cortili, le figure solitarie dei pensionati-invalidi, che rinnovano le due guerre mondiali e le campagne coloniali. Franju ha saputo, con mezzi puramente cinegrafici, dietro la sontuosità della messa in scena, al di là del silenzio dell'abbandono, rivelare, in maniera veramente surreale il « simbolo » dell'Hôtel des Invalides.

Dopo questi film che per noi rappresentano il culmine di un genere, possiamo voltarci indietro e tornare ad esaminare il panorama di cui abbiamo tracciato i tratti piú salienti.

La voga del film sull'arte non cessa di essere un po' inquietante, per chi pensa al piano su cui debbono stabilirsi la corrispondenza e l'accordo fra il cineasta e il personaggio che egli intende studiare. Quante di queste opere sono veramente valide?

Ma anche nei casi piú soddisfacenti, lo studio analitico di un quadro compiuto dalla macchina da presa fa apparire delle gravi lacune e dei seri difetti. Si annienta il sentimento dell'insieme e si distrugge l'ordine delle parti e dei dettagli: la *composizione*, per cui si manifesta il creatore dell'opera. Isolando e riavvicinando al nostro occhio i dettagli, la macchina da presa distrugge il senso della scala. Il dettaglio isolato, che capta l'attenzione e usurpa una eccessiva parte di interesse, storna o rompe il flusso patetico che deve traversarlo senza arrestarsi e può alterare il suo valore fino al contro-senso. Adoperata senza estrema precauzione, l'analisi cinematografica dell'opera d'arte è uno strumento di disordine e di confusione. Inoltre il film fa perdere alla pittura il colore e alla scultura i volumi.

Certo resta aperta la strada didattica, quella del *Rubens* belga: piú di film di quadri animati, o di biografie, si deve sviluppare il film di critica d'arte; e la sua utilità è evidente. In questo modo l'insegnamento orale si lega intensamente all'esempio: si può parlare agli allievi e agli studiosi delle cose che si mostrano loro.

Constatiamo, infine, che il film di studio sull'arte presenta un inconveniente « specifico »: è la deformazione inevitabile, l'effetto di distorsione provocato dalla preponderanza delle orizzontali sulle verticali, che è determinata dalla forma stessa del rettangolo dello schermo.

Quest'effetto si produce parimenti a teatro, dove la forma della cornice della scena impone un'analoga conseguenza. Paul Claudel, lo sappiamo, se nè è già rammaricato, e ha parlato di disposizioni inedite da lui studiate allo scopo preciso di ricuperare, nella messa in scena, la dimensione e il senso dell'altezza. Abbiamo visto a Berlino la presentazione di *Jeanne au Bûcher,* messa in scena secondo le sue indicazioni e che cercava queste correzioni attraverso degli elementi disposti verticalmente.

Il colore permetterà forse di sfuggire a questa deformazione geometrica: si ritroveranno gli effetti di « composizione piramidale » immaginati e codificati da Raffaello, con le sue Sacre-Famiglie, in cui i bleu, i gialli e i rossi regolano delle prospettive pittoriche che completano ed esaltano lo schema triangolare.

Il film sull'arte è di moda: ha i suoi Congressi, i suoi Cine-club, la sua Federazione internazionale... Gli rimane da conquistare una dottrina, da liberarsi dei montaggi troppo facili, troppo semplicisti, come delle biografie da fumetti. E' il punto in cui le sacre Muse vengono ad incontrare la giovane settima arte.

Pierre Michaut

I ricordi di uno della pellicola

II

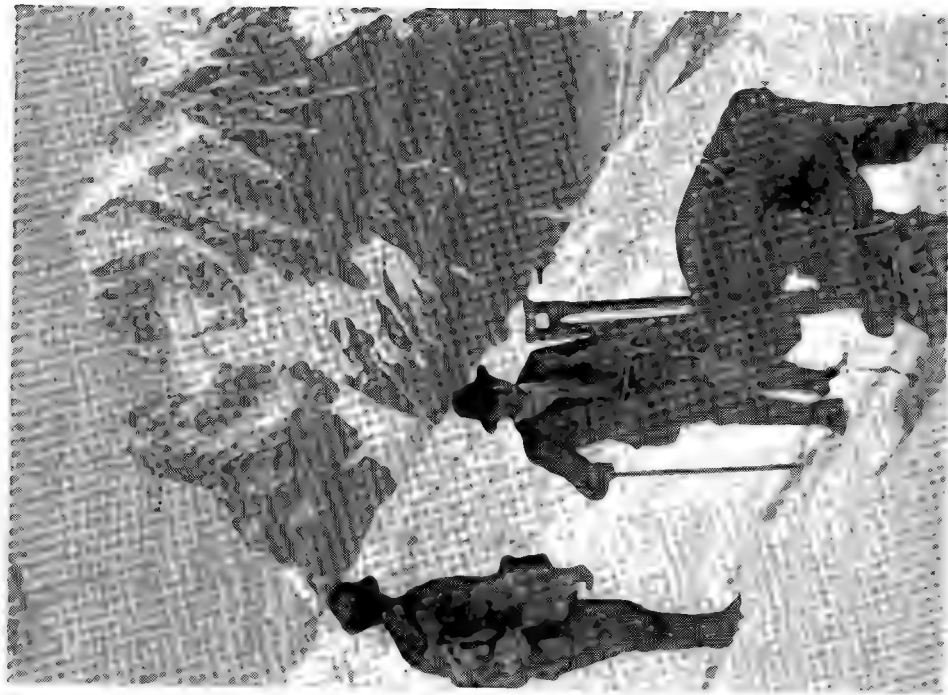
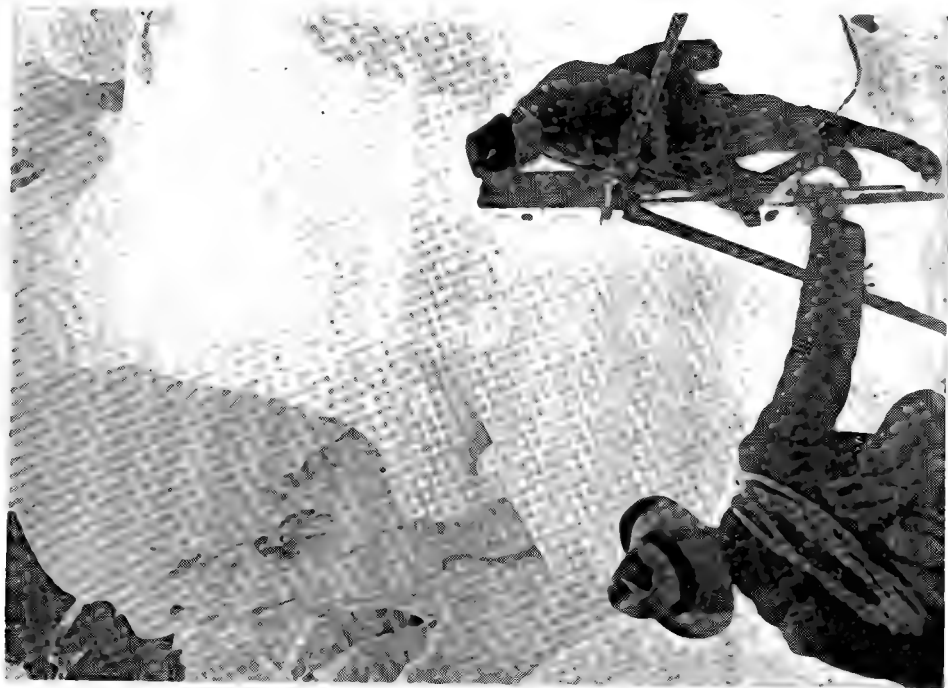
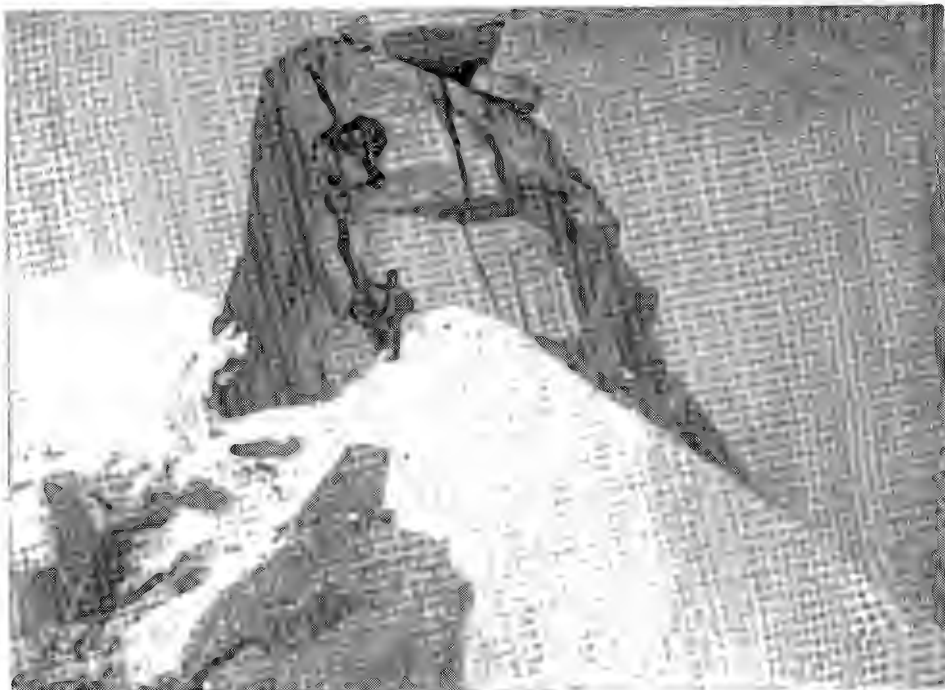
Primi documentari di alta montagna

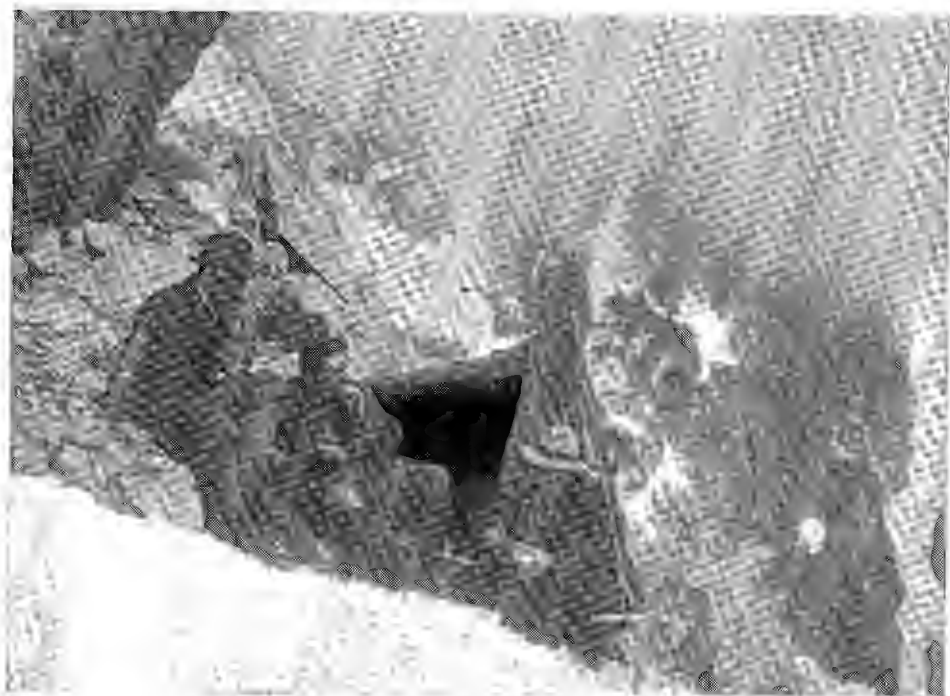
E' curioso che quanti scrivono del cinematografo muto spesso incorrano in errori di nomi e di persone, di date e di attribuzioni, quasi che si trattasse non di una storia di quaranta, al piú di cinquanta, anni sono; ma addirittura d'epoche lontanissime, del tempo dell'Atlantide o del Diluvio universale. C'é chi attribuisce a Tizio o a Caia quanto è dovuto a Sempronio o a Tertullia; chi fa girare *nell'anno x il film dell'anno y; chi loda l'attore* alfa, *il quale non fu che un semplice pertichino, e dimentica l'attrice* beta, *che ebbe buon nome e meritata fama. E sí che da privati e nelle biblioteche si trovano tuttavia raccolte di giornali e riviste di quel tempo e, pur oggi, molti vivono ancora che nell'industria cinematografica lavorarono fin dal suo nascere. Ma quei giornali nessuno si prende la briga di consultarli, e queste persone pochi interrogano, tirando via a scrivere cose vaghe, o inesatte, quando non raccontino storie spropositate, fantastiche, ora con disinvoltura, ora con prosopopea, ben spesso dimenticando che l'industria cinematografica italiana nacque e prosperò massime a Torino.*

Per quello che tocca a me non vado a scavizzolare quanto mi fu preso a torto e quanto per isbaglio mi viene attribuito. Dell'opera mia non feci mai gran caso. Piuttosto mette conto di ricordare questo: non è molto, qualcuno scrisse — dove non ricordo — che il primo a portare la macchina da presa in alta montagna fu un inglese, nell'anno 1913.

Con buona pace degli inglesi, in alta montagna con la macchina cinematografica io ci andai ben tre anni prima, nel 1910. *E con me l'operatore Vitrotti. E restammo una ventina di giorni a quattromila metri. E* girammo *a gran forza ghiacci, abissi, vette, tramonti, burrasche, e nebbie e nuvole, e cieli di sogno e voragini del batticuore, finché, ci restò un metro di pellicola e fiato in corpo. Allora tornammo giú con i fianchi rotti e la faccia da mascherone. Ma avevamo* girato *millecinquecento metri di negativo.*

Ecco come andò la cosa.

Fra i "seracchi"

Sotto la "Dent du requin"

Salita d'una "Aiguille"

Vitrotti gira a 4.000 m.

La tenda al "Gigante"

Nella furia della tormenta

Passaggio d'un ponte di neve

Arrivo al Rifugio "Torino"

* * *

1910 - *Mese di agosto. Nel teatro di posa di via Catania le candele fra le goccioline e i globetti di cristallo della lumiera si incurvano come tanti servili leccazampe e piangono tutte le loro lacrime di cera. Poco fa le comparse, incappottate da granatieri della guardia, si sono ribellate, buttando i* shako *di pelo e i fuciloni, che scottano le mani.*

Ora passeggiamo nel grande cortile, all'ombra del capannone, dove si rimettono le robe di teatro; e un filino d'aria ogni tanto vi arriva dalla Dora, che scorre in fondo, dietro al tempio cartaginese, naturalmente di carta pesta.

A un punto Ambrosio mi fa: — Sente che bel calduccio? Gli rispondo: — Sono molle come una spugna. Pure noi passeggiamo nell'ombra, avendo in dosso, a nudo, appena una spolverina di tela sottile. E si gronda sudore.

Aggiungo: — Povere comparse! con cotesti cappottoni napoleonici, e la parrucca, i shakò, lo zaino a cassetta!... Siamo giusti! E' bene un bislacco mestiere il nostro! D'inverno capita che si *giri con le donnette vestite d'un giubbino di velo, quando non siano addirittura a braccia e gambe nude: poi l'estate, con trentacinque gradi di caldo, mettiamo su* Il passaggio della Beresina *o* Gli esiliati in Siberia. *Quattro passi avanti, quattro indietro, e Ambrosio ripiglia a dire: — Senta, m'è venuta un'idea. Lei non fa altro che* perde le bave *per la sua montagna. Vuol andare a prendersi una boccata di fresco in Valle d'Aosta e combinarmi un paio o tre* dal vero *di cartello? A Courmayeur, se crede, o a Gressoney? Qui, nel forno, a finire gli interni della ''Beresina'' e del ''Vandeano'' bastiamo noi. Ce ne sarà per tutto il mese. Vada, vada; può starsene fino a settembre. Io, già... non l'ascoltavo piú. Sentivo che qualche cosa di grande mi mulinava nella cassa del cervello. Spesso le idee vi stanno ben tappate in mucchio; le direste insonnolite, inerti. D'un tratto cominciano a bollire, a grillare e, d'un colpo, sprizzan fuori, come i fuochi, a scoppiar in cielo.*

Mi fermo sui due piedi, gli rispondo: — Ma se, invece di limitarmi a girare *i soliti campanili, i soliti tramonti, le solite cascate, portassi la macchina da presa sui ghiacciai del Gigante e del Monte Bianco? Nessuno s'è spinto ancora a* girare *le* Aiguilles Marbrées *o i* séracs *del* Montanvers. *Lei sa — e lo sbircio sotto sotto — ché le montagne ed io siamo vecchi amici... E lassú quanto ci sarebbe da fare!*

Avere delle idee sane e comunicarle a quell'ometto, tutto brio e ingegno, era una soddisfazione davvero. Al primo accenno subito sapeva cogliere lo spirito e la portata dell'argomento. E lo giudicava a colpo sicuro senza tentennare o meditarlo a lungo. Non mi lasciò

finire: — Magnifica idea! esclamò, bravo, non perda tempo, parta... Prenda con se Scalenghe, o Vitrotti, che ha l'occhio sicuro e inquadra *con gusto. E' mi portino giú* qualcosa 'd bel. *Per i fondi passi da Gianella. E buona gita.*

* * *

Erano tempi che delle nostre valli alpine si avevano idee vaghe e incerte. Tolti pochi alpinisti arrabbiati, la gente conosceva Gressoney perché ci andava la Regina, Valtournanche per il libro di Guido Rey sul Cervino, e Ceresole, dove era moda delle famiglie nobili passar l'estate. Quando tornavo dalle solite scappate e gli amici mi chiedevano: — Donde arrivi, cosí nero? e io rispondevo: — Da Cuneaz in val d'Ayaz, mi sentivo replicare: — Cuneaz? Ayaz? In Svizzera?

Ora bisogna dire che, se ci fu un pazzo, innamorato della montagna, quello fui io. Per quindici anni, dall'età dei sedici ai trenta, ogni estate correvo su e giú per le montagne; solo sempre, perché non trovai mai nessuno che si adattasse, come me — che avevo poco danaro — a vivere sovente nelle baite dei pastori, dormendo sul fieno dei rascards, *o alla bella stella, pur di darmi alla frenetica gioia di salir sempre piú alto, abbracciare una vetta, spingere lo sguardo su tutti gli orizzonti, ubriacarmi d'azzurro e di sole...*

Questo fino al 1908, *ogni anno, fino a quando il contratto con l'Ambrosio mi costrinse a mordere il freno.*

E oh, come lo mordevo sotto la canicola di quell'Agosto del 1910, *fra i vetri arroventati del teatro di via Catania! Mi pareva d'aver in capo i shakò di tutte le comparse, e il groppone, mi pareva, pian piano s'incurvasse come le candele della lumiera.*

Figuratevi se non mi sonò dolce l'invito a partire! Fu come la voce d'una cascatella alpina. E una pioggia di zampilli sprizzò a rinfrescarmi il cuore.

* * *

Da Aosta a Courmayeur ci sono trentotto chilometri. Mi piace tornare indietro col ricordo. Quanti passi avevo fatto lungo il polveroso stradone, che non finisce mai!

Ad Aosta arrivavo col primo treno: il tempo di bere una ciotola di caffè sous les portiques de l'Hôtel de Ville, *e via per la gran strada nazionale. Sei chilometri, e c'è il Castello di Sarre; poi viene Saint Pierre e prati e boschi e, d'un tratto, Villeneuve, tra scoscesi, alti dirupi. La valle si restringe. Cammina, cammina, arrivavo ad Arvier: cammina, cammina, arrivavo a Pierre-Taillée. Di botto mi appariva il Monte Bianco. Ed è la mezza strada. E lí, dove la posta*

faceva il cambio dei cavalli, mi rifocillavo lo stomaco con pan di segala e un cantuccio di gruèra: spesso ci dormivo, la notte, sopra un mucchio di fieno.

Che gusto, ora, rifare quel cammino, non piú come uno zoccolante, ma in panciolle sui cuscini del piú lustro landò di Cosson Napoleon (entrepreneur de voitures publiques. Service particulier pour toutes les directions. Aoste: départ 6 h. Arrivée Courmayeur 11 h.). *E, accanto a me, sul landò, l'amico Vitrotti, e, intorno, le nostre robe e gli arnesi: macchina da presa Kodac, cavalletti, scatoloni della pellicola, scatole di lastre, tenda, sacchi, bisacce... Che gusto rifare quel cammino cosí, in panciolle, fumandosela beatamente, al trotto serrato d'un ricco attacco a due. Dicevo all'amico: — Lo vedi quel fienile? La notte ci dormivo. E quella fontanina, dove riempivo la barletta di buon'acqua fresca? E poi: — Laggiú, sotto quel noce, un giorno mi fasciai questo tallone, che, a furia di camminare, mi faceva piaga. Dicevo ancora: — Attento alla grossa svolta: eccolo il Monte Bianco! Che panorama! Che magnifico spettacolo! Qui, la prima volta urlai di gioia... Certo, era un gran piacere, comodamente sognando, ascoltare la sinfonia dei ricordi.*

* * *

Entriamo in Courmayeur che il sole tramonta. All'insolito arrivo i tennisti *del Royal-Bertolini si fermano a guardare. Pure il Mecca, barbiere, profumiere e padrone del bazar, accorre sulla soglia e, come mi riconosce, allarga la bocca a un oh! di stupore. Intanto il postiglione, allettato dalla mancia promessa, schiocca gran colpi di frusta, e il landò, rumoreggiando e traballando, imboccato l'androne, va a fermarsi in mezzo al cortile del Grand'Albergo dell'Angelo.*

Il cartello dice ''posto in sito ameno, gode d'uno splendido panorama dei ghiacciai della catena del Monte Bianco. Trovansi all'albergo molteplici divertimenti, avendo sala da ballo, di conversazione, di lettura, con numerosi giornali esteri e nazionali, pianoforte, bigliardo, ecc. I prezzi della pensione sono fissati da lire 70 a 84 per persona settimanale, secondo la posizione delle camere: essa comprende dejeuner, pranzo à tabre d'hôte, camera e servizio. Le candele sono tassate separatamente a consumazione''.

L'albergatore, accorso in fretta, resta di stucco a mezza strada. Non dico l'espressione del suo viso appena gli rivolgo la parola: — Buon dí, buon dí, padrone, gli grido, eh sí, sono io in corpo e anima. Va bene la stagione?

E scendo, e gli stringo la mano, e confidenzialmente me lo prendo a braccetto: — Mi dica, seguito a dire, sono liberi il cinque e

il sette? Col salotto, si capisce, e il bagno... E badi, veh! che mangiamo alla carta, à la fourchette.

Nessun dubbio che pensa: — O ha ereditato da uno zio d'America, o è impazzito.

Giusto pensiero di saggio albergatore: avevo sempre chiesto, prima, *una camera sotto il tetto (ed erano soffitte) e la pensione a sei e cinquanta.*

Poi aggiunsi, passando spavaldo fra due file di curiosi villeggianti: — E mandi subito, mi raccomando, a chiamare Brocherel. che venga prima di cena.

Il giorno dopo una ricca carovana saliva su per gli infiniti zig zag del Mont Fréty: ricca davvero: due muli, ben carichi, quattro portatori, Vitrotti io. Quarant'anni fa non c'era neppure l'ombra di funicolari, funivie, seggiovie e simili diavolerie che portassero i pigracci in alto sui monti. Per arrivare al colle del Gigante occorreva rampicarsi pedibus *e tirare mica male la lingua. Ma che piacere, dopo sette ore di faticosa salita, trovare un buon ricovero, dove rifocillarsi lo stomaco con una scodellata di zuppa calda! Figuratevi poi, se il ricovero a* 3300 *metri si presentò sotto l'incantevole aspetto d'un osteriuccia, corredata di tutto l'occorrente, come era il Rifugio Torino: e sulla soglia, in attesa, il custode Bareux, con la berretta in mano, e, alle labbra, la* bienvenue à toute la compagnie.

Ora, sul Colle, è sorto un grande albergo: molte camere, un salone per i pranzi, le salette per il bridge e la canasta, e il bar e le docce calde e tutti gli agi possibili. E, lí su, una funivia, che ha la piú lunga campata d'Europa, scarica, mattina e sera, vagoni e vagoni d'innamorati della montagna.

L'anno 1910, *gran mercé del C.A.I. se trovai nell'accogliente rifugio del Colle una buona cena al prezzo incredibile di* 3 *lire; e per* 2,50 *la comoda cuccetta da dormire.*

Ma che tirata vi feci quella notte!

Ed ecco presentarsi la prima difficoltà: un problema tutt'altro che facile a risolversi. Nessuno vendeva allora *macchine da presa. Ogni Casa costruiva le sue sul proprio modello brevettato. Ma tutte si usavano ad un modo: fisse sopra un treppiede, girando una manovella, come i macinini da caffè. Quanto piú pesavano, e piú l'immagine proiettata appariva ben ferma e distinta.*

La camera *dell'Ambrosio, lunga cinquanta centimetri, alta quaranta, pesava, vuota, dodici chili; il cavalletto d'ottone quindici, e, ripiegato, misurava ancora un metro e venti di lunghezza. Un buon peso, non c'è che dire: e che ingombro! Pensate di portarveli a spalla su e giú per quelle rupi a perpendicolo e quei ghiacci scoscesi; aggiungetevi tutti gli altri gingilli:* i chassis *della pellicola, le lastre, le corde, e la tenda, le coperte, la legna, e i tegami e i viveri...*

e ditemi poi se non v'era da impazzire intorno al problema di conciliare tanto peso col regolamento del C.A.I. il quale prescriveva: "... per ciascun portatore il peso dei bagagli non dovrà oltrepassare i 15 chili... per raggiungere la sommità del Mont Blanc non oltrepasserà il peso di 10...".

Bisognò studiare, esaminare, discutere. E le ricerche d'una soluzione durarono tre giorni.

Ma, intanto, come si veveva bene in quel palazzo di Bareux, avvolti nell'azzurro! Che pace! Che appetito!

Del resto l'amico Vitrotti, il quale per esercizio di alpinismo non era mai salito piú su della cupola di Superga, aveva pure la necessità di affarsi l'aria dei quattromila metri.

Or dunque si discusse, si dibatté il pro e il contro, si esaminò progetti e controprogetti: in capo ai tre giorni la conclusione fu (e non venga fuori il solito maldicente a insinuare: vi garbava, vero, far lassú la vita del Michelaccio?) che si limitò la carovana a soli quattro: Brocherel, Bastien, Vitrotti, io. E la grande impresa venne divisa in tre gite: al Dente, all'Aiguille Grise, alle Marbrées e Montanvers.

Il bel tempo durava sempre: la prima partenza avvenne sotto un cielo d'una purezza cristallina, con un sole che gettava vampe di fornace sul gran ghiacciaio del Gigante.

Fortuna che il buon Vitrotti s'era munito di ogni cosa: oltre gli schermi arancio di varia gradazione, aveva inventato un tubo di latta e carta nera frastagliata da applicare all'obiettivo per tener giú, *diceva, il valore dei cieli troppo luminosi. Né mancava un certo sacco di pelle con un finestrino di vetro rosso, da guardarci dentro; e nel sacco s'immergevano le mani per sviluppare i provini alla luce del giorno.*

Eccoci dunque in viaggio alla Gengiva del Dente (3914 m.). *Vitrotti, che ha ben* preso l'aria, *lavora tutto il giorno senza riposo. Al tramonto abbiamo* girato *un trecento metri, quasi tre* chassis. *Bastien fa un muretto di riparo, Brocherel rizza la tenda, io allestisco la zuppa. Poi una pipata, un coro a quattro voci; e, appena la notte sale e l'aria diventa frizzante, a cuccia sotto la tenda. Nò, il letto non è soffice, né lo spazio tanto vasto; ma spingi, gira e rigira, dimena spalle e gambe, bene o male ci si acconcia due qua, due là, e i piedi di quelli arrivano sotto il naso di questi. Nell'aria greve — ohimè! — non odorano di rose, davvero che nò. I compagni russano tutt'e tre in cadenza, e io non riesco a prender sonno. Finisce che apro un lembo della tenda e caccio fuori il muso. Ora sí respiro bene: aria libera e boccate di gelo. Ma, la mattina poi, le labbra bruciano che pare l'inferno.*

Cosí tre giorni; e torniamo al Rifugio. Lí un cenone di Gargantua, una dormita nel soffice, e si riparte per l'Aiguille Grise.

Questo secondo viaggio ha a durare cinque giorni buoni. Di conseguenza portiamo con noi un mucchio di cose: con la macchina e il cavalletto la tenda, le corde e coperte, legna, viveri, vino e cento aggeggi, il carico d'un paio di muli, tutto — poveri noi! — sul groppone.

Ma il tempo è magnifico, facile il cammino, l'anima in festa.

In breve siamo al Colle dei Flambeaux, dove comincia l'incanto: cime, cime, cime tutt'in giro, scintillanti nel gran cielo di turchino cupo, qui la schiera delle Guglie del Montanvers, dal Réquin ai Charmoz, dal Dru alla Verte, alle Droites et les Courtes. E, dietro, s'alzano il Dolent, il Gigante e le Jorasses; e, davanti, il Maudit, le scoscese pareti del Tacul e l'enorme cupola del Bianco. In fondo, nell'azzurrina lontananza la catena del Paradiso.

Sperduti in questo immenso scenario quattro piccoli uomini, quattro formiche, appena percettibili, quattro bricciche da nulla...

Alla Cabane du Midi, *posta sul costone roccioso, che divide i Bossons dall'Allée Blanche, arriviamo che il sole tramonta. Ma, povera capanna, in che stato! Sgangherato l'uscio, sconnesso il tetto: dentro, ghiaccio per tutto, così fiero e marmato che, a romperlo, bisognò lavorare di piccozza buona parte della notte. E che fatica ancora prepararci con i teli della tenda e le coperte una cuccia da riposar le costole, dopo la giornata di strapazzi. Nottataccia davvero. Ma, l'indomani, che festa!*

Come descrivervi con ordine e per minuto i giorni che seguirono? Fino a qui i ricordi mi sono fluiti in punta di penna nitidi, precisi, come vicende di ieri, o poco piú. Ora cominciano ad annebbiarsi, si confondono e sfumano. E la penna, ogni poco, deve fermarsi, perché la memoria rammulina un guazzabuglio di picchi e di ghiacci, di rupi e di bergsrunde, *e nebbie e tormente e notti stellate e cieli di uragano. Ora mi vedo pendere lungo un formidabile muro di ghiaccio, e in alto splende la vetta sottile, ora scendo in un abisso vertiginoso, o rampico nella spaccatura d'una roccia, tagliata a picco. Queste scene ondeggiano, si sovrappongono: ed ecco i piccoli uomini sopra una costiera altissima... ed eccoli ravviluppati dai soffi rabbiosi della tormenta. E sempre davanti, di fianco, dietro le spalle, o sopra, o sotto, sempre e dappertutto appare il sorriso del buon Vitrotti e l'insancabile mano che gira la manovella.*

Uomo felice Vitrotti lassú. Mai pellicolaio s'è trovato a tanta festa degli occhi. Che lunghi oh! di stupore! Che furore di gioia! Dieci macchine vorrebbe avere, venti braccia e girare insieme tutte le manovelle; o forse anche mettere le ali per volar di vetta in vetta a prendere *gli svariati spettacoli.*

Quanti giorni girammo *albe, tramonti, salite e discese in quel mondo delle meraviglie?*

E quanti giorni, nonostante il gran disagio, vi saremmo restati ancora?

Ci scacciò il maltempo.

Cominciano, il mattino del sesto giorno, alzarsi pian piano e venir su, strisciando le pareti, fiocchi di nuvole, come bambagia. E nell'aria ammulinano granelli di ghiaccio, che pungono come spilli.

— Benvenute le nuvole, grida Vitrotti, danno vita al paesaggio.

E io: — Sí, sí, fra poco sentirai che musica.

L'iradiddio scoppia nella notte: urla, fischi, tuoni, rimbombi e tutta l'infernale sarabanda, che balza fuori dalle gole a scatenarsi contro le rupi e sopra i dorsi ghiacciati.

Poi è l'alba, livida, triste, con una luce di fondo marino. Legna non ce n'è piú, né vino. Come resistere? Ci guardiamo in viso muti. E, senza una parola, partiamo.

Subito la tormenta ci ravviluppa nella sua furia. Gran colpi di vento; poi folate di nebbia densa, grassa, che si può tagliare col coltello, e non ci lascia vedere alla distanza di tre passi. Legati l'uno all'altro, dobbiamo procedere alla cieca, attraverso quel nebbione di nevischio, come la corda ci trascina.

E la sizza morde le carni. Ogni tanto grido:

— Come va, Brocherel?

Una voce risponde, che sembra lontana:

— Très bien, mossieú; en avant!

Avanti, avanti, cosí, per un tempo lungo. Poi dall'alto precipita un soffio gagliardo, squarcia i nugoli, e nell'improvvisa schiarita azzurrina appare una cornice, protesa sullo sprofondo, segnata sul dorso da una grande sfenditura.

— Fuori la macchina, grido, si gira!

E spiego all'amico che tutta quella roba può staccarsi da un momento all'altro e precipitare a valanga. Che spettacolo, buon Dio! Che quadro!

In un amen ciascuno è a posto: Brocherel e Bastien accovacciati a tener ben saldi i piedi del cavalletto; io, brandita la piccozza, in fiero atto sull'orlo della spaccatura, tal quale Tartarin bonanima; e Vitrotti, la mano sulla manovella, in attesa.

Il vento tempesta a furia la cresta sottile. E come ci assalta d'ogni intorno! Pare che voglia inabissarci tutti quanti e la cornice e la macchina e ogni cosa... Che! Ia diabolica cornice non si decide al capitombolo. E noi, entusiasmo di pionieri, duriamo piú di un'ora nell'inutile attesa.

Ma Brocherel non ascolta piú ragioni: a forza ci impone di ripreidere il cammino.

Ora che fatica procedere in quel continuo burraschio. E che lotta contro il sinibbio, frizzante come ondate di schiuma!

Al Rifugio si arrivò, tenendo l'anima co' denti. E lí, sull'uscio, una bella figliola dei Bareux ci accolse con una fresca, sonora ri-

sata: — Oh, les dabio, les diabio! Les mauvais diabio! (*I brutti diavoli*). *Aveva ragione la piccola: bellini proprio non eravamo. Il riverbero dei ghiacciai, le scottature del gelo, i morsi della tormenta ci avevano ridotti in figura di fantocci spaventapasseri, chiusi da capo a piedi dentro una corazza di ghiaccio.*

* * *

Il tempaccio infuriò due giorni ancora; poi si mise a neve. Giusto la sera di quel giorno accadde che un portatore di legna precipitò dall'aerea crestina, che conduce al Rifugio. Quanti eravamo lassú corremmo subito in aiuto. Vitrotti approfittò della circostanza, piantò la macchina per la china e, nel raffittire della neve, girò tutta quanta la scena del salvataggio. Se n'andarono cosí gli ultimi metri di negativo. E naturalmente della gita alle Marbrées non se ne parlò piú.

Questo successe il ventesimo giorno della nostra avventura sui monti di Courmayeur.

* * *

Dai millecinquecento metri di pellicola girata, *ricavammo tre* dal vero:

Da Courmayeur al Dente del Gigante

Escursioni nella catena del Monte Bianco

Sulle dentate scintillanti vette.

A quel tempo Ambrosio e Pastrone erano i re della pellicola. Pathé ne era l'imperatore.

E il grande Pathé disse che quei nostri tre film di montagna erano i migliori che avesse visto. L'elogio dell'imperatore fu il nostro premio.

* * *

E questa è la storia dei primi documentari di alta montagna che furono girati nell'anno 1910 (*ci perdonino i signori inglesi*) *da due italiani di Torino.*

Arrigo Frusta

(1) La prima puntata è apparsa sul numero 7-8, Luglio-Agosto 1952.

Crisi del documentario e rinascita del film sperimentale

John Grierson, il prôfeta ed il pioniere del documentario, venti anni fa formulò la parola d'ordine per i documentaristi, in una serie di tesi che formuleremo, in sunto, nel modo seguente: la vita, imprigionata in immagini realiste e documentarie, ha una drammaticità cosí forte ed essenziale in se stessa, che si suoi drammi diventano piú vivi, piú ricchi di contenuto e piú importanti dei drammi creati. Grierson vide, come compito dei documentari, di raccontare per mezzo di immagini il piú possibile vicine alla realtà, la verità stessa, senza colori, senza abbellimenti, senza drammaticità.

Grierson stesso realizzò nel medesimo tempo le sue idee in un film di cortometraggio, sulla vita dei pescatori, che ancor oggi viene considerato come un classico, e lo intitolò *Drifters*. Ci vollero alcuni anni prima che i film e le idee di Grierson fossero accettati, ma una volta che il ghiaccio fu rotto, i documentari cominciarono ad affluire in larga scala. L'Inghilterra fu la prima, dal 1930 al 1935, ed ebbe una ricca e vasta produzione, con l'aiuto statale e parastatale. In seguito, anche in altri paesi cominciò una vasta produzione di documentari, prima assai prudente, e poi con sempre maggior audacia, cosí che quando venne la guerra si trovavano in tutto il mondo un buon numero di registi che giravano con grande esperienza documentari. Essi ebbero improvvisamente, in quel tempo, a loro disposizione inaspettate risorse, che affluivano in grande quantità e, per la prima volta, poterono dedicarsi sul serio alla creazione di importanti documentari; ed ebbero a loro disposizione la chiave segreta per raggiungere un immenso successo durante quegli anni: l'interesse positivo del pubblico per i «fatti». Una delle maggiori difficoltà che fino allora avevano incontrati i documentari era stata appunto quella di interessare prima di tutto il pubblico a questo nuovo genere di film, alla sua materia, di conquistarlo prima che, presto o tardi, potesse apparire troppo evidente la propaganda. E presto, troppo presto veramente, si dimostrò che la realtà non bastava a se stessa; la verità in uno stato primitivo, cruda, non era affatto quel dramma che Grierson aveva sognato. Soltanto quando la verità si vide rappresentata da un forte temperamento, quando essa si spezzettò nello specchio magico del cinema, allora divenne qualche cosa degna di essere raccon-

tata. Questo fu dimostrato pienamente dalla corrente produzione di documentari durante gli anni di guerra.

La guerra finí, i documentari diminuirono, ma non arrivarono mai a quella piccola quantità di prima della guerra. Troppi paesi e troppe autorità avevano gustato il sapore del guadagno, troppo facilmente accessibile per rinunciarvi, ottenuto con una propaganda esercitata in differenti rami. La propaganda dei documentari del dopoguerra divenne quasi della stessa classe di quella degli anni della guerra, ma adesso essa trattava specialmente delle relazioni culturali e sociali, e delle precauzioni economiche e politiche. La realtà fu idealizzata, abbellita progressivamente in tutti i significati della parola. Ogni porto che veniva mostrato era il piú moderno del mondo, ogni casa di salute aveva raggiunto il massimo della modernità, per quanto riguarda l'igiene, la medicina, ecc. Tutto era definitivo ed inattaccabile dalla critica. Naturalmente, sta nella natura del cinema di dimostrare cose ed oggetti, la loro relazione ed i loro rapporti con una autorità ed una definitiva possibilità di convincimento, quali nessun altro mezzo di propaganda ha a disposizione.

Fra i numerosi Festival cinematografici, quello di Edimburgo si è specializzato sui documentari. I primi anni portava perfino il nome di « Festival del documentario ». Però questo finí l'altro anno, ed il Festival ebbe invece come sottotitolo le tre parole: « Realismo - Documentari - Sperimentali ». Le due prime parole sono il riassunto concentrato della eco di tutti gli *slogans* di Grierson, che ancora costituiscono il pernio del Festival. Durante le tre settimane che durò quest'anno il Festival, vi si mostrarono circa 200 documentari, pervenuti da tutte le parti del mondo, e nella sua variata e multicolore scelta, molti di questi film trattavano di scienze, relazioni sociali, culturali e politiche del mondo di oggi. Per la maggior parte i film erano forse troppo lunghi, anche se ben commentati. Si venne a conoscenza di tutto ciò che ha valore di essere conosciuto (e spesso anche di piú), ed inoltre di quel che succede in una fabbrica di automobili, come avviene la costruzione di esse, e la costruzione delle locomotive, degli aeroplani, come si lavora nelle fabbriche dell'alluminio e della margarina, come si scava in Arabia la terra per cercare l'acqua, come si depuri l'acqua in America, in che modo si possono ottenere le patate piú grandi in Austria, e come si produce la forza d'energia nella Scozia; come si trasportano i tronchi d'alberi per mezzo delle correnti fluviali, come si istallano i cavi elettrici nel Mare del Nord, come agiscono le cooperative in Danimarca, e perché v'è una mancanza quasi assoluta di donne di servizio in Norvegia. Altri film ancora ci fanno vedere come vivono, fra gli altri, gli abitanti della Polinesia, dell'India, di certi popoli dell'Africa, degli eschimesi; la vita dei pescatori nel Ceylon e nella Terra Nuova, dei pescatori spagnuoli quando vanno alla pesca delle balene, dei poliziotti austriaci, dei redattori di giornali di provincia

americani, del popolo che abita nella parte piú interna del Mississipi e dei ragazzi che cantano per le strade di Edimburgo. Altri film ancora descrivono la produzione dei commestibili in Europa col titolo *Duecento milioni di bocche,* l'estrazione dell'olio nel Canadà ed in Persia, le miniere in Inghilterra, le nuove coltivazioni in Austria, le scuole a Portorico, gli ospedali dell'America, le chiese in Grecia, le città storiche nelle Indie e nel Messico.

Una parte di film riguardanti le scienze popolari raccontano degli esperimenti piú attuali sugli atomi atmosferici, descrivono il microscopio elettrodo, le macchine a vapore, i termometri, il sistema nervoso, la luna, la rotazione terrestre; come è stata scoperta una cometa, e che cosa è uno spettro. Altri ancora: come si cura un malato di nervi e come si insegna alla gente a nuotare, come si educano i bambini ciechi, quelli sordi, i bambini di carattere difficile e speciale, i bambini negli ospedali, quale è la vera educazione in generale per l'infanzia e come si curano i piedi dei bambini. Gli Stati Uniti parteciparono con una ricca collezione di film, trattando tutti i problemi sociali ed economici del periodo del dopoguerra, dei nuovi francobolli degli Stati Uniti, e del candidato alla presidenza Eisenhower, che si è rivelato anche come produttore di film. Il suo quartiere generale in Europa (SHAPE) aveva fatto un film di propaganda della durata di 38 minuti, sulla attuale situazione politica, chiamato *Alleanza per la pace* (*Alliance for Peace*). Poi vi erano, naturalmente i film sulla Corea, in che modo *Venezuela guarda avanti* (*Venezuela looks ahead*), una biografia su Franklin Roosevelt, ed un film chiamato: *L'invisibile filo di ferro spinato,* sulle difficoltà di creare una comprensione fra la Germania e gli Stati Uniti. Forse meno pretenzioso, ma assolutamente piú interessante, era un film di Haiti, che dimostrava come un prestigiatore nazionale, per mezzo di una danza, faceva uscire il diavolo dal corpo di una donna indemoniata.

Tutto questo era sia « realismo » che « documentario », ma con molte piccole eccezioni, come ad esempio il film sul mago di Haiti, erano pellicole specialmente di propaganda. Era propaganda per le relazioni sociali, per il sistema economico, per i provvedimenti politici che si discutono giornalmente e sono sottoposti a critiche di tutto il mondo, ma che qui, nei film, vengono accettati come cosa evidente e naturale. E' il grande pericolo, ma anche la grande risorsa della tecnica descrittiva cinematografica, che dà l'impressione che tutto sia cosí evidentemente naturale, cosí definitivo, cosí ideale.

Qual'è il contenuto di questi ducento film? La dimostrazione che i documentari si sono arenati. Essi si trovano alla prima crisi seria della loro esistenza, una crisi che devono vincere perché lentamente dimostra che è una malattia del tutto infantile. Le tesi ed i motti dei pionieri non hanno piú nessun valore, e John Grierson stesso, che era allora a Edimburgo, era abbastanza leale e perspicace da

riconoscerlo. Poiché, nonostante il loro contenuto variopinto ed universale, quasi tutti questi film mostravano una uniformità lugubre ed esclusivista nelle loro realizzazioni e, senza esagerare, si può dire che fu principalmente questa sterilità che rese la maggior parte di essi tanto inefficaci da non dare al pubblico la minima possibilità di godere. Il pubblico guardava ed ascoltava le parole, ma quando cominciava il film seguente, aveva già tutto dimenticato, e rimanevano al massimo alcune scene o alcuni effetti di scene. Quasi tutti i film concepivano la realtà in una maniera abbastanza uguale: un modo assai facile per idealizzare la materia, un romanticismo pittoresco, una cultura avanzata, una politica progressiva e sociale, generalmente umana. Nessun povero, e nemmeno nessun ricco. Tutti gli ospedali erano pitturati di nuovo, e cosí pure le scuole; tutti gli oggetti di metallo erano nichelati di recente.

Generalmente i documentari evevano una pessima sceneggiatura, ma ottime inquadrature, una regía di valore medio, ed il montaggio fatto in modo convenzionale. La conseguenza fu che i film risultarono abbastanza commerciali, poco cinematografici, e se vi era qualche cosa che rimaneva impressa nella memoria, erano sempre alcune scene impregnate di qualche cosa di rude, come per esempio la scena del gigantesco battello che si trova in alto mare, nella tempesta, e lascia dietro di sé una tale scia di schiuma da far pensare al grande velo nuziale di una sposa, che circonda il gigantesco colosso di acciaio.

Gli scenarî invece erano peggiori perché, anche nei film che abbondavano di buone scene, si sentivano, dietro le immagini, le tracce di un carattere contrario al film. Era basato su didascalie, le quali erano accompagnate da commenti esposti spesso anche in modo intelligente, qualche volta addirittura affascinante, e qualche altra volta in modo molto spiritoso; e queste didascalie davano cosí tutta una linea al film, che era basato su aggiunte descrittive che riguardavano la propaganda, non curando i cambiamenti rapidi, o uno spiritoso gioco di parole, senza collegamento e senza soluzione nella composizione.

Naturalmente vi erano altri film che avevano una concezione della materia assai differente. Vi erano eccezioni che quasi rafforzano tutto il ragionamento: Walt Disney aveva creato un nuovo film nella serie che cominciò con *La valle dei castori* (*Beaver Valley*), *La terra questa sconosciuta* (*Nature's half acre*), dove descriveva la vita degli animali in una piccola superficie di terreno, che solamente un paziente e sensibile obbiettivo della macchina da presa poteva imprigionare. Alcuni cinereporters inglesi presentavano *Rig 20* (il nome di una sonda) e con scene di eccessiva violenza drammatica avevano descritto una sorgente d'olio in fiamme, ed in quale modo, alla fine, si era riusciti a combattere e a spegnere il fuoco. Tutti e due questi film erano documentari nel miglior significato della parola. Il primo registrava avvenimenti sconosciuti; il secondo descriveva

realisticamente una verità infiammata, di una forza naturale terribile e sfrenata, e di una bellezza terribilmente distruttiva. E poi, proprio fra una serie di film tra i piú convenzionali, ecco un programma con soli film sulla Scozia, ed una idea nasce improvvisamente come una stella scintillante, realizzata in scene che sono veramente perfette: uno stormo di pinguini in gita a Edimburgo. Come una frotta di scolaretti che stanno facendo un viaggio scolastico, vanno per le strade seri, in questo mondo straniero, che ha le auto a due piani, i poliziotti a cavallo, e castelli medioevali, e tanti negozi moderni. Si guardavano intorno meravigliati, però senza lasciarsi dominare. Si scansavano cortesemente quando incontravano qualcuno, lasciavano passare gli automobili, prima di attraversare un crocevia, gettavano sguardi interessati ai monumenti ed alle belle donne, e continuavano la loro strada, totalmente indifferenti all'attenzione che naturalmente suscitavano. Non si poteva far a meno di fare delle riflessioni: forse hanno ragione questi pinguini, tutta la nostra cultura moderna non vale piú che uno sguardo divertito ed interessato.

Però vi era forse alcune eccezioni, e queste erano quando le predizioni di John Grierson si avverarono oltre misura, quando i suoi punti di vista furono confermati; allora ci fu sempre un maggior numero di persone che la pensarono come lui. Il direttore del Festival di Edimburgo, Noram Wilson, formulò il suo giudizio in questo modo:

« Ciò con cui non si può scherzare, non si può nemmeno prendere sul serio. I documentari si sono resi troppo seri, e si sono dati la zappa sui piedi. Questo può andare bene solo a Münchausen, e quando i documentari rinunziano all'umorismo, rinunciano anche a tutte, o, almeno, ad una gran parte, delle possibilità di raggiungere il proprio scopo. Il buon umore è l'elemento umano per i documentari, e si è sentito troppo la mancanza dell'uomo in molti documentari assai buoni ».

John Grierson ha cercato di rinnovare i documentari in un altro modo: aumentando la drammaticità dell'intreccio e della materia. Per una Società produttrice americana ha girato il film: *I coraggiosi non piangono* (*The Brave don't cry*), un documentario che dura 91 minuti, un vero film che è basato sulla disgrazia avvenuta in una miniera, e descrive la lotta che si è dovuto sostenere per salvare gli operai rimasti prigionieri. Il film è una perfetta descrizione di un incidente avvenuto l'altro anno a Knockshinnoch nella Scozia occidentale, e non aggiunge nulla di suo; riesce però a raggiungere un interesse che tiene i nervi tesi, con una drammaticità forte e vera, benché io, personalmente, pensi che il film di Pabst *Kameradschaft* fosse anche piú interessante.

Grierson vede la via per liberarsi dalla crisi del documentario o drammatizzando i fatti, o scegliendo materia già precedentemente drammatizzata. Ma la maggior parte dei fatti di cui si occupano oggi i documentari contengono per se stessi ben poco materiale che

sia drammatico. Si può fare come hanno fatto Flaherty, o Sucksdorff, il cui film *Villaggio indiano* (*Indish by*) fu proiettato a Edimburgo Essi rendono drammatica la vita reale, dandole quella forma totalmente nuova a seconda delle proprie intenzioni, ma Grierson non vuole giungere a questo, almeno per ora. Poiché quella via conduce direttamente ai veri film a soggetto. Vi era, a questo proposito, un meraviglioso esempio a Edimburgo: *Giuochi proibiti* (*Jeux interdits*), un altro dei pochi lungometraggi mostrati al Festival. Trattava dell'influenza della guerra sui bambini, che non capiscono o non sanno le cause di essa, ma ne vedono solo gli effetti. Nella sequenza iniziale, che durava circa dieci minuti, veniva descritta la fuga dei bambini attraverso la Francia nella primavera del 1940, in qual modo perdettero i loro genitori, e rappresentava una parte di uno dei migliori film che io abbia mai veduto. Era documentario nel migliore significato della parola: l'ambiente e gli avvenimenti non erano sufficienti per loro stessi, ma tutto era espresso per mezzo di uomini, di donne, di bambini, di animali, ed inoltre per mezzo dei loro sentimenti, e delle loro reazioni. La vita reale era espressa per mezzo delle persone. Quel film creò la sua forza espressiva documentaria non sugli stessi avvenimenti, che erano descritti in modo molto realistico (non erano scene prese dal vero nel 1940, ma avrebbero potuto benissimo esserlo); ma sui sentimenti e sulle reazioni che si trasmettevano al pubblico. Ma questo non si può chiamare un documentario, bensí un vero film recitato. Ma allora qual'è la differenza fra un film recitato ed un documentario?

* * *

Dunque i film del Festival di Edimburgo erano soltanto di qualità negativa? Naturalmente no. Vi erano nuove bandiere che sventolavano, ma da un albero dal quale non ci si sarebbe mai aspettati. Erano film sperimentali, i quali portarono a casa la vittoria da Edimburgo, con una piccola, ma eminente quantità di film. e la vittoria fu talmente effettiva, che quasi si può parlare di rinascita dei film sperimentali.

I film sperimentali non formano una produzione nuova, ma naturalmente non sono altrettanto vecchi come il cinema. Durante gli ultimi trent'anni hanno seguito i film commerciali come un'ombra piú o meno pletorica, come un bambino mal educato (*l'enfant terrible*) che si comporta il piú delle volte a seconda della propria coscienza.

I film di avanguardia francesi e tedeschi del 1920 morirono soffocati dalla marcia trionfale fatta dalle sempre maggiori risorse economiche del film sonoro, che progrediva a gran passi. Il 1930 fu un interregno, ma dal 1940 diversi film sperimentali cominciarono a guadagnare terreno, e a poco a poco fu resa possibile la creazione dei film a formato ridotto, in considerazione delle facilitazioni econo-

miche e tecniche. Non era piú tanto caro realizzare dei film, se ci si limitava a film a formato ridotto, e se si rinunciava fin dal principio a voler far concorrenza ai film commerciali, ed anche se non si aveva come fine la proiezione dei film nelle normali sale cinematografiche. I film sperimentali ebbero una valida collaborazione da quei paesi, dove i cosí detti film non commerciali hanno una grande diffusione e raggiungono un grande numero di pubblico fuori dei cinematografi. Ed ora, prima negli Stati Uniti, e poi, un poco alla volta, in Inghilterra ed anche in altri paesi, le Università e le scuole superiori cominciarono a utilizzare i film come fattori scolastici.

Molte università americane, da vari anni hanno tenuto dei corsi per gli attori teatrali, per i giornalisti e per altre professioni libere. Ora vi sono altri corsi paralleli, con relativi esami, per l'insegnamento dell'arte e della tecnica del film, che hanno lasciato tracce, fra l'altro, nell'unico settimanale americano per il dibattito del film artistico. redatto dall'Università di California, ed anche in una lunga serie d film sperimentali, a spese del'Università. La qualità dei film realizzati in questi corsi è naturalmente assai varia, benché siano soltanto i migliori che varcano le mura dell'Università; ma il valore sta nel desiderio sano di «sperimentare» in una direzione fortemente moderna, in cui l'esperimento si dimostri tale sia dal punto di vista psicologico che da quello commerciale e letterario.

Se l'Università ha avuto una grande importanza nell'influenzare, in genere, il film sperimentale, anche altri fattori hanno esercitato minore influenza. Istituzioni statali in certe parti del mondo, fra cui il Canadà, e grandi Società industriali, come la Ford, Società americane petrolifere, ecc., che precedentemente avevano realizzato film a carattere industriale, hanno scoperto che molto spesso raggiungono il loro scopo con un effetto molto maggiore e piú efficace, dando sviluppo alla cinematografia sperimentale. Interessandosi a questo genere di produzione, in modo da poter creare, dal punto di vista tecnico, film di prima qualità, si possono realizzare i film con una spesa molto minore, grazie alla loro diffusione internazionale, cosa che altrimenti, anche nel migliore dei casi, si sarebbe potuta raggiungere soltanto coi film industriali meglio riusciti, ma piú costosi e di tipo piú vecchio. I produttori ed i committenti di tali film sperimentali dichiarano apertamente la provenienza del film con didascalie iniziali, e questa è la sola propaganda che si fanno. Anche se Ford sostiene le spese per un film, non è detto che questo film sia soltanto sulle automobili della Società Ford.

Di quando in quando si è sentito parlare di tutto ciò, ma si è rimasti scettici. Poi, ad un tratto, appaiono molti di questi film, nel grande Festival di Edimburgo, e si può constatare direttamente di quale genere di film si tratti, chi li realizza, e quali sono le loro varie qualità. E' un nuovo mondo, non grande per la quantità, ma ricco di fiammeggianti colori e di idee sane. Si capisce bene che i com-

mittenti mettono volentieri un po' di denaro in questi film, quali che essi siano, perché essi non passeranno del tutto inosservati. Desteranno discussioni, e perciò richiameranno della pubblicità.

Nella maggior parte, le correnti letterarie ed artistiche del periodo fra le due guerre mondiali e degli anni del dopo guerra, echeggiavano, piú o meno, di questi film sperimentali. Un grande gruppo era costituito da film assolutamente astratti. Norman McLaren aveva mandato alcuni film nuovi a Edimburgo, uno solo a disegni animati, *A Phantasy,* l'altro, *Neighbourgs,* con veri attori, ma con scenografia disegnata e con diversi trucchi. Il primo film non aveva neppure una sequenza, ma tutto cambiava di forma e di aspetto ininterrottamente. Nello stile e nei colori ricordavano entrambi i film di Yves Tanguy e di Salvador Dalí, con un leggero intreccio di dolciastro che riammenta i croccanti di Natale. Il secondo film, invece, era meno riuscito. Ma è da notare che si trattava di un genere assai differente: una satira aspra sulla guerra e sulla impossibilità tra vicini di vivere in pace l'uno con l'altro; un film, infine, fortemente stilizzato e cosí aspro che il sorriso, alla fine, diveniva una smorfia amara.

Tutti e due i film di Norman McLaren erano stati realizzati a spese della società statale « National Film Board of Canada », cui si doveva anche un altro film di due minuti, chiamato *O Canada,* una realizzazione astratta, a colori, al canto nazionale del Canadà.

Si avverte lo stesso stile di Norman McLaren in altri film astratti sperimentali, ma la maggior parte di essi trattano figure puramente geometriche, che ballano, svolazzano, circolano ininterrottamente, cambiando colori e forme. Quando si è veduto uno di questi film per un quarto d'ora, si pensa che sia impossibile che si possano trovare altre variazioni; ed infatti non ve ne sono piú.

Norman McLaren ha già un piede nella staffa dei film puramente commerciali, e proprio alorché si verifica il momento migliore del film sperimentale a disegni animati, hanno già fatto la loro apparizione i *cartoons* commerciali. Walt Disney e Max Fleischer hanno già da tempo saputo creare questo genere di film, ritenuti cosí perfetti dal pubblico e dai tecnici, che il loro stile è diventato sinonimo di film a disegni animati. Soltanto durante gli ultimi anni Disney ha avuto seri concorrenti: prima in David Hand, che ha lavorato nella Società « Rank », in Inghilterra, per qualche anno, e che ultimamente si trova in America, e in Stephen Bosustow, che ha mandato tre nuovissimi film a Edimburgo. Sia Hand che Busostow hanno abbandonato lo stile realistico e carezzevole di Disney, adottando uno stile piú impressionista. Alcuni film di Bosustow sono già stati notati anche in Europa, fra cui quello che ha avuto il premio « Oscar »: *Gerald McBoing Boing.* Ma sembra che Bosustow abbia raggiunto il suo migliore risultato in *Madeleine,* una piccola storia di una scolaretta di Parigi, con uno stile che sia per i disegni, che per i colori,

ricorda il francese Raoul Dufy. La storia è raccontata con grande fantasia e abilità, e realizzata con straordinaria morbidezza. I film dello stesso Disney, al confronto, appaiono angolosi e rudi.

Altri due tentativi, mostrati a Edimburgo, di rinnovare i film a disegni animati, stavano fra il film commerciale e quello sperimentale. L'uno era stato girato a spese dello stato cèco, l'altro a spese di un privato olandese. Tutti e due avevano utilizzato, come base, vecchie leggende orientali: il film cèco trattava di una leggenda giavanese e l'olandese di una leggenda giapponese. Il film cèco aveva la musica di Burian e portava il titolo *Chi è il piú forte?*, era disegnato in uno stile che faceva quasi pensare ai grafiti egiziani, e finiva con la morale che il datore di lavoro e l'operaio devono andare d'accordo fra di loro senza litigi. Il film olandese *Il pesciolino d'oro* si avvicina molto alla tecnica stilistica di Disney, e racconta la sua storia piena di intrighi e di filosofia, in un modo bello e poetico, ma senza scivolare mai, nemmeno un momento, a concessioni per il pubblico. Grazioso, ma, nonostante tutto, senza volontà e senza forza, come i film di Bosustow.

Ad ogni modo, i film sperimentali erano piú interessanti, e col tempo anche di maggior valore, di quelli disegnati o puramente astratti, e che qualche volta venivano dipinti addirittura sulla pellicola. Questi film sperimentali riprendevano nel modo solito i soggetti abituali, ed invece di cercare altri motivi esteriori, cercavano di raggiungere aspetti nuovi e piú importanti. *L'astratto nel concreto (Abstract in concret)*, era qualcosa di mezzo fra i due stili. A colori, girato in Times Square, a New York, mostrava i riflessi delle iscrizioni luminose nell'asfalto bagnato. Disegni a colori, dunque, puramente astratti, con una continua riproduzione di luci al neon vive e vere. Lettere e figure realistiche che si riflettevano nella superficie bagnata diventarono irreali e qualche volta veramente astratte. L'errore di questo film è che esso si accontentò di mostrare soltanto questo, e non cercò, con lo stesso materiale, di raccontare e descrivere la grande città e la vita che ivi si conduceva.

Poi venne un film, *Mark Tobey, artista,* assai piú interessante, forse il piú interessante film sperimentale che abbia avuto il Festival. Mark Tobey è un pittore americano, ed il film è piú che altro la descrizione di un giorno passato in compagnia di Tobey. Comincia in un modo convenzionale, mostrando una scelta dei quadri « incomprensibili » di Tobey; poi si segue il pittore nelle sue passeggiate quotidiane, dove si incontrano, uno dopo l'altro, tutti i suoi motivi. I quadri, che proprio or ora erano incomprensibili, improvvisamente non ci appaiono piú strani, e il film crea cosí una scena nuova, realistica, di una realtà che è meravigliosamente uguale a quella realtà che un momento fa non potevamo capire, e che era riprodotta nei suoi quadri. Questo è veramente un film sperimentale nel vero senso

della parola, e nel suo significato piú fondamentale, perché è un film che tratta d'una nuova maniera di vedere. Questa «realtà» aleggia ininterrottamente fra il realismo e l'irrealismo, fra una evidenza concreta e semplice ed una pura astrazione. E' un grande passo che si è fatto dai film astratti, che si riflettevano nelle iscrizioni luminose, con disegni a colori ed è veramente un film che indica qualche cosa d'importante nella concezione della pittura e dell'arte in questa epoca di progresso.

A tale proposito non si devono dimenticare due film inglesi, il primo girato da un gruppo di sperimentalisti dell'Università di Oxford, col titolo: *Fra due mondi* (*Between two worlds*). E' un film di danze e narra di un artista cieco, che ha riavuto di nuovo la vista e incontra un mondo tutto nuovo per lui, e della sua difficoltà di accettare questo nuovo mondo. Alla linea generale del film, rappresentata dalla danza, si associano trucchi astratti, come sovrapposizioni, effetti di specchi, quinte astratte, che riportano quasi al tempo del vecchio classico *Dr. Caligari,* ed altre trovate, che portano improvvisamente l'immagine da positiva a negativa. Il film è un'altra variazione dello stesso tema su un nuovo modo di vedere.

L'altro film inglese sperimentale. è stato realizzato a spese della Società Ford Motor C.o, ed ha il semplice titolo *Opus 65.* E' una semplice composizione musicale di Richard Arnell, composta per la base di un film, e tutta la composizione è suonata precisamente come in un abituale concerto, con piccole pause fra i diversi temi. Ma quando la musica ricomincia dopo ogni pausa, la macchina da presa lascia i musicisti e comincia, prima, a raccontare di una fabbrica moderna di acciaio, dopo di una fabbrica moderna di automobili. Ma le scene non descrivono mai come si fa per costruire i motori e le automobili. Le immagini rimangono impressioni nate dalla musica, e si collegano in modo da formare una unità e da giungere alla melodia, che varia ed è costruita su differenti temi. Le immagini servivano la partitura musicale. Quando il film era finito, non si sapeva niente di piú di quanto si sapeva prima, su ciò che succede nelle grandi fabbriche moderne di automobili; ma era rimasta impressa in noi la musica: essa si era attaccata fortemente alla nostra retina.

Qual'è dunque l'avvenire del film documentario?

Vorrei rispondere cosí: i documentari devono prendere l'esempio dai film sperimentali. Questi, dopo grandi difficoltà, sono apparsi nuovamente in un modo luminoso, ed hanno potuto ricomparire nuovamente perché — conformi alla loro natura — avevano una posizione non convenzionale verso l'oggetto e perciò verso loro stessi.

L'avvenire dei documentari è di seguire, con lo sguardo acuto e sensibile dell'obbiettivo della macchina da presa, con senso raffinato, la strada fatta dai film sperimentali, e che si continua giornalmente a percorrere. L'avvenire dei documentari è di abbandonare

le vecchie e strette vie, accentuate di realtà, nei loro ristretti motivi, e continuare a raccontare la verità, non solo come essa è in se stessa, ma come diventa quando viene interpretata da forti, coscienti ed artistici temperamenti. O, con altre parole: abbandonare la teoria per la pratica, che però deve essere senza convenzionalismo.

I documentari « veri », vicini alla realtà, hanno avuto una immensa importanza per l'evoluzione artistica dei registi cinematografici. Essi hanno dato semi, fecondità e germogli a tutti i film e ne hanno fatto uscire quei sentimenti che erano adatti all'ambiente, hanno fatto sentire la necessità di essere circondati dall'atmosfera e la sensibilità per tutti quegli aspetti drammatici propri degli ambienti trattati. E tutto un genere di grandi film ha preso nome da questo movimento.

Ma mentre questi film, fecondati dai documentari, continuano la loro strada in uno sviluppo sempre maggiormente libero ed artistico, il documentario stesso è allo stesso punto, in un piccolo cerchio ristretto che va sempre piú restringendosi. C'è da aspettarsi che, presto, il re del cinema non porterà piú la corona.

E' chiaro che il film documentario, fino ad ora, ha esaurito tutte le sue risorse. Quali siano le possibilità che possano esistere ancora, e che non sono state utilizzate, questo è anche per noi un mistero. Cerchiamo dunque che questo mistero si sveli e si delinei pienamente, e ciò che oggi è sterilità, tristezza, fantasia sfiorita, potrà essere fruttificato da tutte le idee piú progredite di oggi e da una immaginazione colma di fantasia. Lasciamo che la fantasia diventi un'amante del cinematografico, da cui è circondata, anche se quest'amante un bel giorno corre il rischio di essere ripulsa, vilipesa e gettata via scandalosamente; ma lasciamo che il doce connubio avvenga coi fiorenti film sperimentali, che abbiamo ricordato, anche se ciò avverrà senza lo stesso John Grierson; ma saranno allora i suoi piccoli, ma numerosi discepoli, che chiameranno questo connubio una alleanza, e ad alta voce ne dimostreranno la riedificazione. Un giorno si potrà verificare come questa riedificazione avverrà con onore, nonostante gli strepiti ed anche i sentimenti di compassione.

Gösta Werner

Note sulle proiezioni per ragazzi

Cosí come esiste una tecnica speciale del film per ragazzi, esiste anche un metodo speciale per presentare i film a un pubblico infantile. Non torniamo piú sul problema degli spettacoli per adolescenti: tali spettacoli, anche se organizzati a titolo puramente ricreativo, dovrebbero offrire un aspetto culturale perché rientrassero nel quadro dell'educazione cinematografica. Per i ragazzi, essi possono conservare il loro carattere di divertimento, senza che questo termine abbia un significato peggiorativo.

L'organizzatore di proiezioni per ragazzi si trova di fronte a problemi che non sono sempre facili a risolversi, specie s'egli vuol realizzare degli spettacoli che rispondano in pieno alle esigenze teoriche.

Se si tenesse conto dei gruppi naturali di età, occorrerebbero delle rappresentazioni speciali per ragazzi fino a 11-12 anni, e altre per i piú grandi. Ma in pratica il sistema non è realizzabile. Innanzi tutto la selezione in base ai gruppi naturali di età non è facile a farsi. E poi, stante la penuria di film, non si può pensare di fare una scelta che si adatti perfettamente a ciascuna categoria. Ma anche se questo problema teorico fosse risolto, gl'inconvenienti pratici si farebbero sempre sentire. Si vede difficilmente, in una famiglia, il bambino andare alla sala A, dove si dà un programma per i minori di 11 anni, mentre la sorella maggiore va alla sala B, dove il programma è concepito per i piú grandi. Tanto piú che assai spesso i genitori non permetteranno che il piccolo vada al cinema se non accompagnato dalla sorella maggiore.

Occorre dunque che il programma sia composto in modo tale che i due gruppi vi possano entrambi trovare occasione di divertimento. Se il programma è troppo puerile, i grandi diserteranno rapidamente le proiezioni; e viceversa lo spettacolo perderà presto il suo interesse per i piccoli, se essi continueranno puntualmente a non comprendere.

L'orario

Grandissima importanza ha l'orario dello spettacolo. Bisogna tener conto non dei vantaggi e degli interessi dei direttori delle sale di spettacolo, ma di quelli dei ragazzi. In genere, l'ora piú conve-

niente, almeno nelle nostre regioni, è il pomeriggio, tra le 15 e le 17. Questo lasso di tempo occupa praticamente tutto il pomeriggio, permettendo tuttavia ai ragazzi di rientrare prima che sia buio completo, anche in inverno. Noi abbiamo visto un direttore di sala che organizzava delle proiezioni speciali prima dell'inizio degli spettacoli normali, vale a dire dalle 13 alle 15. Ciò è completamente assurdo: non soltanto si costringono i genitori ad anticipare il pranzo affinché i bambini arrivino in tempo alla proiezione, ma, inconveniente assai piú grave, i bambini son rimessi sulla strada alle 15, e il problema dell'impiego delle ore pomeridiane resta insoluto.

Cosí, anche la domenica mattina ci appare un'ora inammissibile. Gli ambienti cattolici si opporranno sempre a tale scelta. E' dimostrato che il ragazzo che va al cinema la domenica non assiste, o vi assiste raramente, alla Messa, tanto piú che i genitori molto spesso approfittano del riposo domenicale per impigrire a letto. Inoltre la domenica mattina crea, nella maggior parte delle famiglie, un clima e un'atmosfera del tutto particolari, che sarebbe biasimevole distruggere in pro' di uno spettacolo cinematografico che, in quel momento, non risponde ad alcun bisogno né per i ragazzi né per i genitori.

In Inghilterra il problema viene risolto con proiezioni il sabato mattina. Realizzabile in Gran Bretagna, il sistema non è evidentemente applicabile dovunque i ragazzi vanno a scuola ogni mattina, compreso il sabato. E quand'anche ciò fosse possibile, noi siamo tuttavia del parere che il pomeriggio si addice di piú a tal genere di spettacoli. In effetti, uno degli scopi di tali proiezioni speciali è quello di allontanare i ragazzi dalle sale pubbliche, dove i film generalmente non si addicono loro. Ora, l'esperienza insegna che la proiezione del sabato mattina spesso non è che uno spettacolo che va ad aggiungersi a quello del pomeriggio, al quale essi non rinunciano.

I Cine-Club

E' necessario riunire i ragazzi in speciali cine-club? Non oseremmo affermarlo. Nei paesi in cui l'organizzazione dei raggruppamenti giovanili è molto avanzata, la fondazione di cine-club speciali può presentare reali inconvenienti. Non ne deduciamo tuttavia che bisogna scartare ogni tentativo di creare un certo legame tra i frequentatori di una determinata sala. Senza assumere l'aspetto vero e proprio di un circolo, questo legame può essere creato mediante una tessera di abbonamento; ma è soprattutto l'animatore dello spettacolo che dovrà realizzare l'atmosfera di comunità, elemento indispensabile perché lo spettacolo sortisca tutti i suoi effetti. Il ragazzo non va al cinema come l'adulto, nella prima sala che capita, dove trova il film che gli piace. No, il ragazzo va al *suo* spettacolo, nella *sua* sala, dov'egli sa di trovare i suoi piccoli amici e l'animatore o l'animatrice della riunione, che lo conosce per nome. Alla sua proie-

zione settimanale o quindicinale il ragazzo deve sentirsi ancora un po' a casa sua, e non sperduto in una anonima sala da spettacolo.

La proiezione sarà tanto piú riuscita quanto piú il pubblico sarà omogeneo e i ragazzi si conosceranno già in altro modo. E' perciò che gli spettacoli vanno dati preferibilmente in sale rionali: un uditorio di ragazzi non dovrebbe mai superare il numero di 200 o 250 come massimo. La grande sala del centro, con i suoi 2000 e piú posti, non è adatta a tali spettacoli: non si riuscirà mai a crearvi l'indispensabile atmosfera di comunità.

Occorrerebbe tendere a creare degli uditorii quanto piú sia possibile omogenei: dei ragazzi di un medesimo quartiere cittadino potranno costituire un pubblico eccellente, e che, in quanto gruppo, avrà delle reazioni differenti da quello di un'altra sala. Questo clima si creerà ancora piú facilmente in particolari gruppi giovanili, per esempio gruppi di esploratori. Il fatto che i ragazzi appartengano a un raggruppamento determinato mostra già una certa comunanza di gusto, che non può che contribuire alla creazione dell'atmosfera desiderabile.

Per tal motivo, gli spettacoli ricreativi per ragazzi non sono da respingere completamente dal quadro scolastico. E' certo che un gruppo di allievi di una scuola tecnica reagirà, appunto in quanto gruppo, assai piú vivamente a *Young Tom Edison* che non un uditorio eterogeneo, in quanto che esiste già un centro di interesse comune.

Per il medesimo motivo è preferibile che il ragazzo si rechi da solo a tali spettacoli. senza la presenza dei genitori. Naturalmente non li si può escludere, ma in nessun caso lo spettacolo deve diventare una « proiezione di famiglia ». La presenza dei « grandi » in numero imponente crea un clima particolare che cambia completamente l'atmosfera della sala e può avere una grande ripercussione sul successo del programma. Alcuni film che il ragazzo apprezzerà in sala pubblica non avranno piú alcun successo davanti a un uditorio di ragazzi. Ed è altrettanto vero il contrario: per rispondere pienamente alle intenzioni dei realizzatori di film speciali, i ragazzi han bisogno di sentirsi l'uno a fianco dell'altro. Essi reagiranno in modo del tutto diverso se avranno a lato i loro genitori.

La composizione del programma riveste dunque una importanza particolare. La situazione ideale sarebbe evidentemente di non presentare che film realizzati espressamente per i ragazzi. Nel momento attuale ciò non è possibile: occorre dunque necessariamente fare una scelta. Da principio la durata della proiezione, in una riunione ricreativa di due ore, non dovrebbe superare l'ora e mezza, soprattutto per i minori di 12 anni. Bisogna dunque escludere, specie per i piú piccoli, l'abitudine di proiettare regolarmente film della normale produzione, anche se scelti fra quelli « particolarmente adatti ai ragazzi ». Il programma ideale si comporrà dunque di un film

di medio metraggio, di 50-60 minuti, accompagnato da due o tre complementi, documentari o disegni animati, questi ultimi scelti giudiziosamente. Per i minori di 9 anni, bisognerebbe inoltre non oltrepassare mai i 15 minuti di proiezione senza intervallo.

In mancanza di questo metraggio ideale, resterà sempre la risorsa di praticare dei tagli in quello che si è scelto come film principale. Anche nei film « particolarmente adatti ai ragazzi » c'è sempre il modo di eliminare dei passaggi meno interessanti: vi son tante canzoni inutili che non fanno che annoiare i ragazzi, vi sono delle scene d'amore, ritenute indispensabili in ogni film che sia indirizzato a un pubblico di adulti, vi è quel dialogo interminabile che non fa procedere l'azione, vi è quella azione secondaria che rischia di far perdere il filo del racconto, ecc. Anche film come *Captains courageus* o *Boys Town* potrebbero facilmente essere ridotti a un tempo di proiezione di un'ora circa, senza nulla perdere del loro interesse per un pubblico infantile.

Si parlerà di vandalismo, di attentato alla integrità dell'opera artistica: parole troppo grosse per una realtà assai semplice. Gran parte della letteratura per ragazzi non è infatti formata in tal modo? Tuttavia nessuno grida allo scandalo se la storia di Gulliver non è raccontata ai ragazzi nel testo integrale di Swift. E quando anche teoricamente si dovesse aver ragione, vi sono delle considerazioni di ordine superiore che debbono aver la precedenza su tutte le altre. Nessun autore si sentirà ferito se uno dei suoi film passa davanti a dei ragazzi in una versione ridotta, quando il passaggio integrale potrebbe ferir loro. Davanti a questa alternativa non c'è da esitare.

Il programma sarà completato da un documentario. Bisogna evitare di comporre dei programmi comprendenti solo documentari, e soprattutto bisogna mostrarsi severi nella scelta. Se ne son visti di quei documentari interminabili, con un commento di desolante monotonia, e terminanti invariabilmente con l'imballaggio e il carico su un treno o una nave del « prodotto finito », sia esso grano, porcellana o accessori d'auto. Nel documentario occorre un filo conduttore, che riesca a captare l'attenzione, privo di commenti invadenti e soprattutto di commentatori che vogliono fare dello spirito.

L'animatore

L'organizzazione di uno spettacolo suppone dunque un lavoro di preparazione assai delicato, e soprattutto suppone la presenza di un animatore (o di un'animatrice), di un « factotum », insomma. E' da lui che dipende la riuscita della proiezione.

Egli darà per ciascun film l'introduzione appropriata, che deve accattivare i ragazzi. Per i film a soggetto racconterà brevemente

la trama: i ragazzi seguiranno molto piú facilmente e la preventiva conoscenza del tema non li infastidirà affatto, al contrario. Tale presentazione è necessaria soprattutto per i documentari: non si può far passare i ragazzi dall'Alaska a una raffineria di petrolio, senza averli preparati a un tale cambiamento. E' cosa sorprendente quel che si può ottenere dai ragazzi, con l'aiuto di una buona presentazione. Uditorii di ragazzi sono stati letteralmente conquistati da *L'Evangile de pierre* di A. Bureau e da *Vinden och Floden* di Arne Sucksdorff, ritenuti documentari piuttosto difficili. Si è che il ragazzo è assai sensibile a una bella immagine, ma occorre che gliela si mostri; egli non è ancora in grado di scoprire la bellezza da se stesso, occorre che vi sia preparato.

Jean Michel, fondatore di un cine-club per ragazzi a Valence, fa fare la presentazione da uno dei ragazzi (1). Esperienza dannosa, se non è ben preparata. Vero è che si tratta di un pubblico un po' piú avanzato negli anni: da 12 a 16 anni. L'esperienza sarebbe da tentare, ma essa non sembra possibile che dopo uno o anche due anni di proiezioni, davanti a un pubblico che si conosce, e dopo aver proposto, e fatto adottare, il metodo dall'uditorio. Anche in questo caso la figura dell'animatore non risulta per niente sminuita, al contrario: sarà lui che dovrà preparare i ragazzi incaricati della presentazione.

Durante la proiezione

Il compito dell'animatore non termina con la presentazione introduttiva. Durante tutta la proiezione egli deve stare all'erta per intervenire al momento richiesto. Egli deve sentire quando i ragazzi «sgarrano», e con due o tre parole richiamarli alla realtà. Basta un incidente fortuito per distrarre un uditorio. una risata intempestiva, un grido di paura, un incidente in sala possono distogliere l'attenzione di una sala intera. Nel frattempo il film continua, e il filo della narrazione è perduto: l'animatore aiuterà l'uditorio a ritrovarlo. Il suo intervento sarà necessario talvolta per la comprensione del dialogo e del commento. Il ragazzo, pur essendo perfettamente capace di seguire, nello stesso tempo, un'azione e un dialogo, è tuttavia meno sensibile alla parole, soprattutto se si tratta di un commento monotono o di un dialogo, talvolta precipitato. Aggiungete le imperfezioni tecniche, frequenti in istallazioni in 16 mm. che non siano di prim'ordine: il ragazzo si stancherà presto di ascoltare un dialogo o un commento che non riesce a gustare che in parte. In quel punto, l'animatore dovrà supplire e raccontare, a suo modo, quel che avviene. Potrà anche essere utile, per taluni documentari,

(1) J. MICHEL: *Bilan d'une expérience*. Dans *Connaissance du cinéma*, p. 91.

tagliare completamente il sonoro e sostituirlo con un commento vivo, e piú appropriato, dell'animatore.

Egli approfitterà inoltre di talune occasioni per insinuare qualche parola che potrà costituire una prima iniziazione tecnica: spiegherà un primo piano: « vediamo la cosa piú da vicino »; un campo e controcampo: « eccoli, adesso, visti da un altro lato ». Con una semplice parola, piazzata al momento giusto, egli avrà salvaguardato il senso dell'identità del soggetto, ostacolo massimo alla comprensione.

Il compito dell'animatore sarà anche un compito di autentico educatore. Egli potrà dirigere l'immedesimazione del ragazzo in un senso determinato, impedire ch'egli accordi la sua simpatia ad un ladro, mostrato con un po' di eccessiva compiacenza, incoraggiare il suo istinto di protezione verso i bambini e i deboli; egli preverrà i movimenti di terrore che si potrebbero produrre, tranquillizzando l'uditorio sul felice scioglimento della vicenda.

Per taluni film egli creerà dei nuovi centri d'interesse, piú vivi, che potranno non aver nulla in comune con le intenzioni del realizzatore. L'abate Alexandre, di Le Havre, ha raccontato che, costretto a proiettare per dei ragazzi *Maria Chapdelaine,* che niente destina particolarmente a un simile pubblico, egli riuscí ad attrarre l'attenzione dei giovani spettatori orientandoli verso il lato documentario: la vita di paese e l'inverno nel Canadà. Durante i dialoghi e le scene sentimentali i ragazzi attendevano pazientemente la ripresa della *loro* storia: una storia di cacciatori del Nord. Bisogna dunque trovare un centro d'interesse capace di avvincere i ragazzi allo spettacolo, se i mezzi forniti dal cineasta non bastano. Si dirà che è preferibile, in tali condizioni, rinunziare a proiettare il film; ma tutti coloro che han dovuto organizzare una serie di proiezioni conoscono le acrobazie che bisogna fare talvolta per mettere assieme dei programmi convenienti.

Il compito dell'animatore non si limita a questo. Egli dovrà ancora pensare a riempire i brevi intervalli tra i film, e procurare gli indispensabili momenti di respiro, specie dopo un documentario serio. Racconterà una storiella, farà cantare i ragazzi, e coglierà anche l'occasione di insegnare delle nuove canzoni.

L'educazione cinematografica della gioventù

Noi siamo lontani dalle iniziative di certi gestori di cinema, i quali organizzano, la domenica mattina, sotto la fallace denominazione di « spettacoli per ragazzi », delle proiezioni composte esclusivamente di disegni animati, o di film approvati dalla commissione di controllo ufficiale, svolgentisi quasi senza interruzione per due ore, senza tener conto delle reali esigenze di uno spettacolo per ragazzi.

Un direttore di sala che voglia veramente mettersi al servizio dell'infanzia affiderà la cura delle proiezioni a una persona che conosce e soprattutto che ama i ragazzi, che comprende le loro reazioni, i loro desideri, la loro capacità di comprensione. Non ci s'improvvisa organizzatori di cine-club per ragazzi: occorre una grande esperienza e una solida preparazione.

I dirigenti di gruppi giovanili, le assistenti sociali, dovrebbero essere capaci di condurre degli spettacoli per ragazzi. Questa preparazione si potrebbe ottenere senza grandi difficoltà: basterebbe che gli animatori che già hanno acquistato un'esperienza in tale campo dessero delle lezioni nelle scuole sociali e nelle scuole di formazione di istitutori e istitutrici. Come esperienza pratica, essi accompagnerebbero l'animatore ad uno degli spettacoli, e ne darebbero, a loro volta, sotto la direzione di questi. Con l'aiuto dell'esperienza, ciascun animatore perfezionerà la propria tecnica. Non c'è che una sola condizione, che però è indispensabile: la convinzione della importanza del compito prefissosi. Mettersi al servizio dell'infanzia è una vocazione: l'organizzazione delle proiezioni per ragazzi può sembrare un dettaglio, ma è invece una prima tappa in un lavoro di grandissima vastità: l'educazione cinematografica della gioventù.

Leo Lunders

L'immaginazione cinematografica

1. *L'immaginazione nel procedimento dell'arte.*

Ogni processo conoscitivo deve percorrere una fase intermedia fra mera sensibilità e concetto, che è quella occupata dall'immaginazione: facoltà riproduttiva del dato sensibile, ma non soltanto questo. Accanto alla proprietà di riprodurre le immagini, l'immaginazione ne allinea un'altra, piú conforme alla natura attiva dello spirito, quella di crearne, benché col materiale delle immagini piú elementari, di piú vaste e complesse. Facoltà riproduttiva, dunque, ma anche *produttiva*: tenuto conto che non si tratta di proprietà divise ma fra di loro intimamente connesse, e insieme individuate e individuabili cosí di fronte all'intelletto come di fronte al senso, fra cui servono come da intermediarie. Poichè, come non v'è nessun dubbio che senza senso non vi sarebbero immagini, bisogna pur dire che senza intelletto non vi sarebbero immagini significative, ma semplici immagini slegate o arbitrariamente connesse in modo caotico: piuttosto simili a macchie di per sé pur nitide di colore anziché a reali ben nitidi disegni. Occorre quindi postulare l'intervento di una facoltà superiore capace di dare ordine a questi ammassi confusi, di dare alla stessa capacità combinativa e creativa dell'immaginazione, o fantasia, un senso preciso, un significato. Questa facoltà è quella, in linea di generalità e di astrazione, immediatamente superiore alla immaginativa, cioé l'intelletto. Come la prima è elaboratrice d'immagini, quest'ultimo è elaboratore di concetti e segna il punto massimo del processo astrattivo a cui si afferra la conoscenza. Benché l'intelletto sia facoltà capace di operare, in certo senso, anche da sola, cioè astrattamente, è dotata per altro della capacità di rioperare sulle fasi sottostanti dell'immaginazione, incidendo attraverso questa anche sulla sensibilità. L'immaginazione, come fase intermedia, mentre da un lato tende al concetto, è attratta contemporaneamente dalla sensazione. In questa sua duplice tendenza consiste la sua estrema plasticità, e potremmo quasi dire la sua incertezza: la quale se si decide per la sintesi è solo in virtú dell'impulso unificatore dello spirito e della sua indissolubile unità, cioè l'*idea*.

Lo spirito è essenzialmente esigenza di concretezza, unità vivente di tutti i valori umani: non quindi soltanto intelletto ma anche sen-

sibilità e immaginazione. L'attitudine naturale dello spirito è quella di non essere pago di alcuno di questi elementi isolati, ma di volere la loro unità, di riconoscersi attraverso di essi e per essi, in un tutto concreto di cui l'espressione è l'idea. Pur realizzandosi anche attraverso i gradi della astrazione esso tende alla concretezza e questo tendere è l'impulso a ergersi a dominatore della materia, a permeare di sé ogni sua parte. In questa sua tendenza esso è aiutato mirabilmente dall'immaginazione. Questa non si appaga, infatti, di pure astrazioni, ma mentre anela alla forma si richiama alla materia. Solo ridiscendendo per essa, dopo essere salito alla concettualità pura, lo spirito ha quindi modo di esprimere liberamente questa concettualità nel materiale dell'impressione sensibile. Sanando le scissure, frenando le divagazioni dell'immaginazione, col suo impulso di unità e di coerenza, lo spirito se ne serve per concludere un ciclo che continuamente e ininterrottamente lo rinnova in ogni sua forma ascendente dalla sensibilità al concetto e da questa ridiscendente verso la sensibilità, attraverso l'immaginazione. L'immaginazione non si limita dunque a riprodurre il semplice dato sensibile, ma *l'idea* nel dato sensibile: dato sensibile e idea sono infatti gli estremi contermini dell'immaginazione, la quale si trova a mezza via fra l'astrazione intellettiva e l'astrazione puramente sensibile, né sarebbe di per sé operativa se non partecipasse dell'attivo carattere dello spirito, che è quello di produrre ovunque e comunque la sintesi conoscitiva. Questa sintesi può essere concepita *in abstracto* o *in concreto*: in astratto se essa significa semplicemente applicazione dell'idea alla sensibilità che ne risulta conosciuta; in concreto, se essa significa applicazione della sensibilità all'idea che ne risulta realizzata artisticamente. Ché l'una o l'altra qualità di sintesi si produca dipende in sostanza dalla maggiore o minore quantità d'immaginazione, o fantasia, di cui è dotato il soggetto. Una sovrabbondanza d'immagini piegherà piuttosto verso una manifestazione artistica; scarsità d'immagini, piuttosto verso una manifestazione d'ordine logico-conoscitivo. Né manca, naturalmente, il caso che l'una e l'altra si possano compiere insieme.

E' un fatto che l'attività dell'intelletto esercita una funzione selezionatrice, coordinatrice, determinatrice delle immagini: concettualizzando essa disciplina la loro forma, la rende idonea a ritrarre una precisa cosa, conferisce ad esse un preciso significato, le razionalizza, senza per questo trasformarle in aridi concetti, ma permettendo loro ancor di vibrare di tutta la contenuta vitalità del senso, o del sentimento, che ha loro dato origine. Solo così l'immagine acquista quel valore universalmente significativo che essa altrimenti non possiederebbe; solo da ciò si genera quel significato insieme universale e particolare che è proprio e caratteristico dell'arte, la quale non è né mero capriccio né indiscussa necessità. A ciò certamente alludeva Kant quando parlava di *libero* gioco, di spontaneo com-

mercio dell'intelletto con la fantasia realizzato nel sentimento. La produzione dell'opera d'arte, se ha sede nella fantasia e nel sentimento, lungi dall'esaurirsi in ciò rappresenta la completa evoluzione dello spirito presentando in forma idealmente definita e perfetta il suo anelito verso la concretezza. In quanto manifestazione concreta eppertanto integrale dello spirito l'opera d'arte non è solo sensibilità, ma anche immaginazione e intelletto. In essa, tramite la fantasia, il concetto vive in concreta simbiosi con la sensibilità, in essa, in quanto virtualmente perfetta, la materia convive con la forma, senza alcuna ripugnanza. L'arte è la concreta traduzione del vivente miracolo dello spirito: essa rappresenta l'instaurazione di una ragione concreta, di una ragione vivente dell'immaginazione e del sentimento.

L'immaginazione, elemento plastico per eccellenza, e per conseguenza sanatore eminente dei contrasti, ci appare, da questo punto di vista, come l'elemento dialettico veramente mediatore del ritmico convertirsi dei vari aspetti della realtà fisica in quelli della realtà spirituale, fornendo a un tempo la possibilità di riproduzione ideale degli elementi sensibili, cosí come della ritraduzione sensibile di quelli ideali, secondo un ciclo che si potrebbe considerare cosí scandito:

a) *idealizzazione dell'elemento sensibile,* comportante l'*amplificazione rettorica* degli elementi che si presentano come particolarmente adatti ad attuare la superiore sintesi conoscitiva ed emotiva;

b) *realizzazione dell'elemento ideale*: comportante la *scevérazione poietica,* in senso economico, di quegli elementi sensibili che si prestano maggiormente ad incarnare l'elemento ideale per la piú compiuta sintesi conoscitiva e artistica;

c) *correlazione dialettica*: basata sulla *analogia ideal-sensibile,* attuata in un movimento costante che esprime la *costanza ritmica* dell'insieme e in cui si ravvisa la vitalità perenne dell'opera d'arte.

L'espressione artistica non è infatti un immediato, ma frutto di una mediazione, l'ultima fase di un processo che dalla primitiva intuizione sensibile o rappresentativa risale attraverso l'immaginazione al concetto per ridiscendere da questo verso la sensibilità non piú indiscriminata, amorfa, ma spiritualmente trasfigurata. Solo cosí il processo dell'arte può dirsi completo. E' vero bensí che esistono produzioni cosiddette artistiche che sembrano arrestarsi all'immediatezza del senso, oppure si perdono nell'astrazione del concetto: in entrambi i casi esse si rivelano prive di fantasia, proprio perchè l'immaginazione in esse risulta sterile, portata com'è a soddisfare l'uno o l'altro elemento, senza riconoscersi in se stessa come la mediazione feconda di entrambi. E' di questo passo chè si arriva ad attribuire importanza a semplici o svagate macchie di colore o ad elucubrazioni simboliche freddissime e astratte. Impressione ed espres-

sione, immaginazione e fantasia, senso e intelletto, non devono confondersi ma equilibrarsi nell'opera d'arte. Tale equilibrio non si presenta tuttavia come un gioco instabile, ma come un risultato ben determinato. Ciò che distingue le vere opere dell'arte è infatti la loro *stabilità* (da non confondersi con la staticità), l'essere creazioni originali e ben definite dello spirito, non contingenti o affidate al caso, ma dotate di una loro intrinseca necessità e ineluttabilità che le fa riconoscere, giustamente, dal linguaggio comune, come «immortali». Immortali, nel senso perlomeno ideale del termine, non sono un discorso ben fatto, un sia pure indovinato atteggiamento di danza, o una riuscita rappresentazione, immortali sono libri, statue, quadri, composizioni musicali, ecc., non certo per la materiale consistenza del mezzo di annotazione o di esecuzione impiegato, ma per da *definitività* e spirituale concretezza della loro espressione ideal-sensibile (1).

2. *L'immaginazione nella resa estetica del movimento e la sintesi artistica cinematografica.*

Non è certo osservazione peregrina l'affermare che il carattere piú suggestivo della realtà è la sua attitudine al movimento, che si rivela nel variare continuo delle sue forme, piani, dimensioni, cadenze ... e nel fluire meraviglioso e ininterrotto delle varie manifestazioni di vita che ad esse convengono e che si richiamano l'un l'altra, quasi come fronde percorse da uno stesso alito di vento. E nemmeno può costituire novità l'affermare che in ogni luogo e in ogni tempo l'uomo s'è industriato, quanto ha potuto, di fermare un attimo, per poterlo meglio intuire ed esprimere, quel meraviglioso fluire: seppure, spesso, con la conseguenza di snaturarlo, disseccandolo in forme stabili e convenzionali, anche se — come la Vittoria di Samotracia — frementi di una potenziale attitudine al movimento. Non v'è dubbio che l'arte è una deformazione e, almeno in parte, una mutilazione della natura: nella fluente massa del prodigioso convertirsi dei fenomeni l'arte generalmente trasceglie soltanto ciò che può essere concluso in un aspetto, in una forma stabile, in un atteggiamento fissato, in un rapporto immutabile, per quanto vivido di riferimenti ritmici ed emotivi. Ma è anche vero che l'arte sa ripagare di questa, per cosí dire, provvidenziale mu-

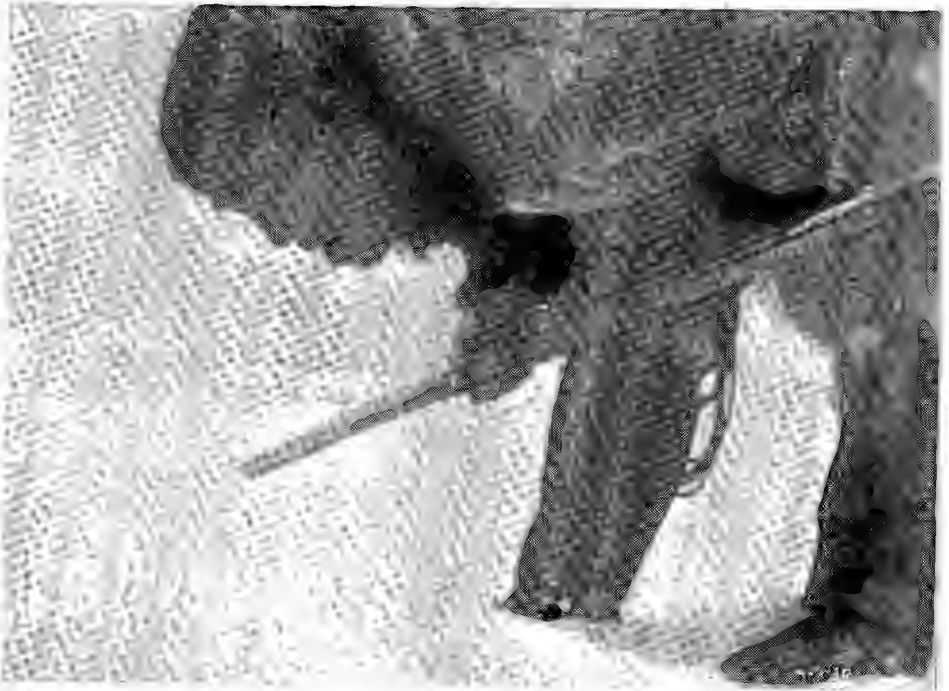
(1) Il presente concetto dell'arte deve intendersi soprattutto riferito all'*arte classica*, per la quale soltanto si può parlare di un ciclo artisticamente completo e che, pertanto, rappresenta il modello al quale ogni realizzazione artistica dovrebbe ispirarsi. Quanto all'*arte romantica*, essa non esprime quasi mai una vera compiutezza, portata com'è a esaurirsi nell'immediatezza sensibile o nella pura fantasia. Anch'essa, tuttavia, nelle sue manifestazioni piú elevate, tradisce la esigenza sistematrice della ragione, anche se non vale sempre ad esprimerla con uguale misura e compostezza di effetti.

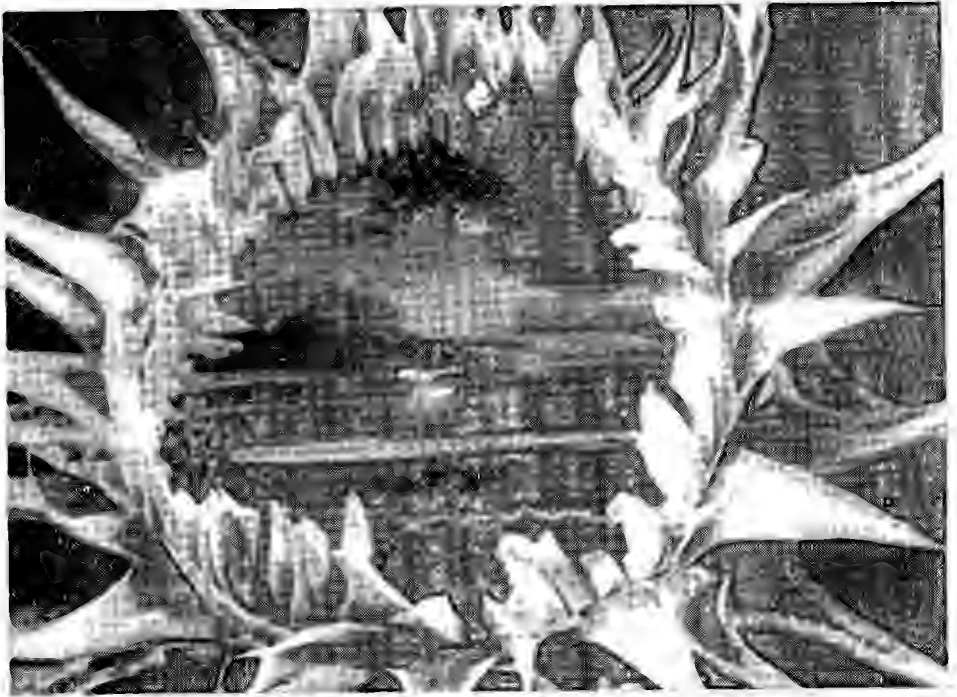
tilazione la natura, riferendone il significato allo spirito e, cosí, restituendo ad essa, mutata forma, la dinamica plasticità dell'insieme vitale di cui essa, come lo spirito, è parte. L'arte può sempre attuare cosí la *riespansione* di ogni particolare elemento della realtà, trascelto, nella perenne forma immutabile dell'*idea* che presiede al divenire di tutte le cose.

La realtà sensibile ci si presenta come quell'incessante variare di fatti, di forme, che si distendono nello spazio e nel tempo: modi fondamentali per noi di concepire il divenire, non solo come contenuto del nostro conoscere, ma anche dell'arte, poichè l'arte non è altro che un modo piú raffinato, piú compiuto, il piú umano possibile, di conoscere la realtà, di esprimerne in forma perenne e immutabile l'intrinseco divenire. Ora, se ci ponessimo la domanda a quale significato concreto si richiami, appunto, il divenire, noi lo vedremo appellarsi a quello del *movimento* che è la forma del suo estrinsecarsi sensibile e per noi percepibile, appunto, nelle due forme dello spazio e del tempo. E' evidente quindi che qualsiasi interpretazione, elaborazione artistica del movimento non può affidarsi che alla modificabilità intrinseca di queste due forme, alla loro attitudine a risultare trasfigurabili immaginisticamente per servire di ricettacolo a un nuovo contenuto di verità: quello, precisamente, che l'artista mira a cogliere e ad esprimere, in modo insieme individuale e universalmente significativo. Lo spazio c'insegna, normalmente, un particolare modo di *vedere,* il tempo un particolare modo di *sentire*: un « vedere » e un « sentire » appartenenti ugualmente al modo di rappresentazione della realtà dello spirito: come molteplicità esteriorizzata e discontinua, o come unità interiorizzata e continua. Ma poiché anche questi due caratteri si riconoscono ugualmente nella sinteticità della coscienza, ecco che si potrà tranquillamente parlare di una molteplicità che si precondiziona e si determina nell'unità, di un'esteriorità che si riconosce nell'interiorità, di una discontinuità che si ripropone nella continuità, e viceversa. Ciò non equivale all'instaurazione di una universale relatività, poiché le cose non cessano per questo di essere quel che sono: interne od esterne, singolari o molteplici, continue o discontinue; ma piuttosto alla instaurazione di un *ritmo convergente unitario,* spiritualmente significativo e unificatore della molteplicità, interiorizzatore della esteriorità, capace d'instaurare una continuità nel discontinuo. Tenuto conto che questi modi appartengono tutti alla rappresentazione spirituale del movimento, secondo la duplice dimensione della spazialità e della temporalità.

L'ingresso del fattore immaginativo nella resa artistica del movimento si coglie là appunto dove l'attitudine universale dello spirito a cogliere in immagini le modificazioni esterne della realtà per riassumerle, riprodotte, in se stesso, accetta di tradursi in una forma di rappresentazione che intende lasciare al divenire tutta la sua

mobilità, tutto il dinamismo, pur condizionando la sua espressione a precisi riferimenti spaziali e temporali, che non corrispondono piú esattamente a quelli della percezione primitiva, ma intendono produrne appunto la trasvalutazione immaginativa, ideale e insieme sensibile, inerente al fatto artistico. La rappresentazione reale cosí come la rappresentazione ideale del puro movimento non possono concludere a un fatto artistico, nella fattispecie, completo, cioè veramente significativo in modo concreto; d'altro canto l'intermediazione puramente immaginativa di questi due momenti non può essere — agli stessi effetti — neppure di per sé pienamente conclusiva se non è capace di accoglierli simultaneamente entrambi e riprodurli continuamente attraverso di sè. Solo in questo caso l'immaginazione, sottoponendosi a una commisurazione ideale e tendendo ad esprimersi sensibilmente in un mezzo concreto, può dirsi, in quanto intenzionalmente protesa a produrre un *risultato dinamico effettivo,* in tale senso artisticamente pienamente apprezzabile. Supponendo che l'immaginazione si contenga nei puri limiti di una rappresentazione ideale - simbolica, senza connessione reale cioè con l'elemento oggettivo corrispondente, concretamente sensibile, è evidente che la sua espressione non potrà risultare — a quell'effetto — che parzialmente o convenzionalmente significativa (anche se pienamente apprezzabile dal punto di vista della resa artistica di un altro elemento: per es. la forma pittorica); cosí come, nel caso contrario, semplicemente riproduttiva e non mai veramente ricreatrice. Dove dunque si produrrà la sintesi se non nell'immaginazione stessa intesa a trasferire la pura rappresentazione sensibile del movimento in un ambiente ideale — onde coglierla trasfigurata, resa spiritualmente significativa e intimamente coerente — per ritradurla poi, sensibilizzata, in un mezzo o materiale concreto in cui la sintesi immaginativa sia, appunto, visibile e continuamente sensibilmente operante? Le condizioni veramente operanti di questa sintesi compiuta dall'immaginazione sono, appunto, l'elemento per cosí dire « a priori » fornito dal *tempo,* e l'elemento « a posteriori » fornito dallo *spazio*: che ne è in certa guisa il supporto e il materiale sempre offerto alla possibilità di ritraduzione visiva costante.

Ora, la domanda che s'impone è questa: è possibile rendere plasticamente tutto ciò, in modo oggettivo, sensibile, concreto e universalmente significativo, in un modo che si condensi in una manifestazione artistica propria e inconfondibile, formalmente definita e compiuta, del movimento; che traduca nelle forme sensibili dello spazio e del tempo il ritmo inconfondibile della realtà spirituale oggettivata nella sua mobilità, e per cosí dire parlante alla sensibilità di tutti e di ciascuno? Spazio e tempo stanno alla base del modo di estrinsecazione sensibile ovvero puramente rappresentativa di tutte le arti, sia che queste tendano a realizzarsi prevalentemente nel tempo (musica) che nello spazio (arti c. d. figurati-

Nanook Robert Flaherty

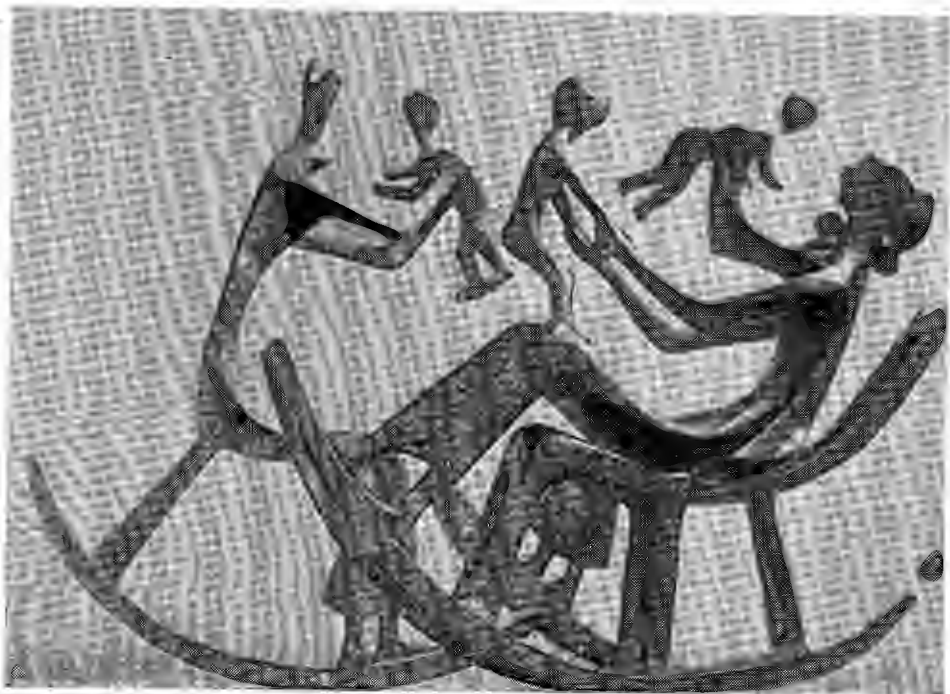
Houen zo! Herman van der Horst

Panta Rhei Bert Haanstra

Spiegel van Holland Bert Haanstra

Vinden och Floden Arne Sucksdorff

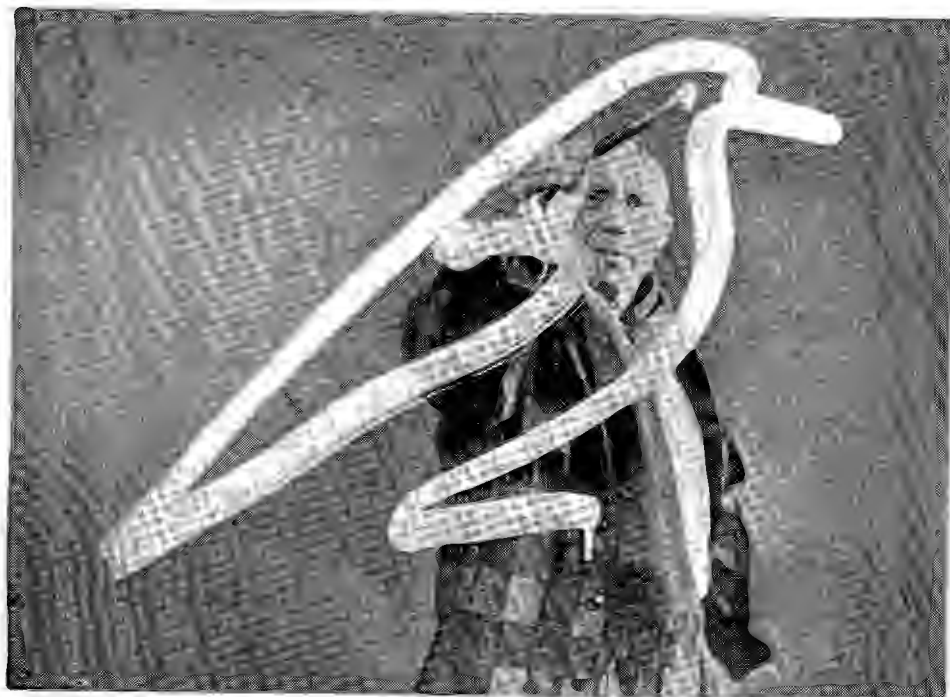
Waters of Time Basil Wright e Bill Launder

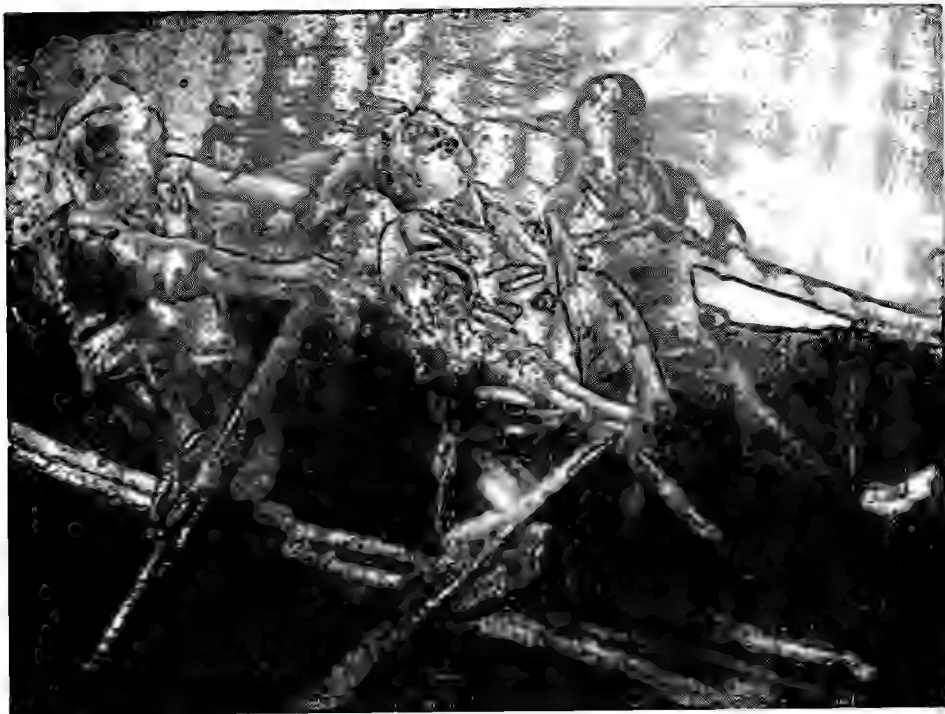
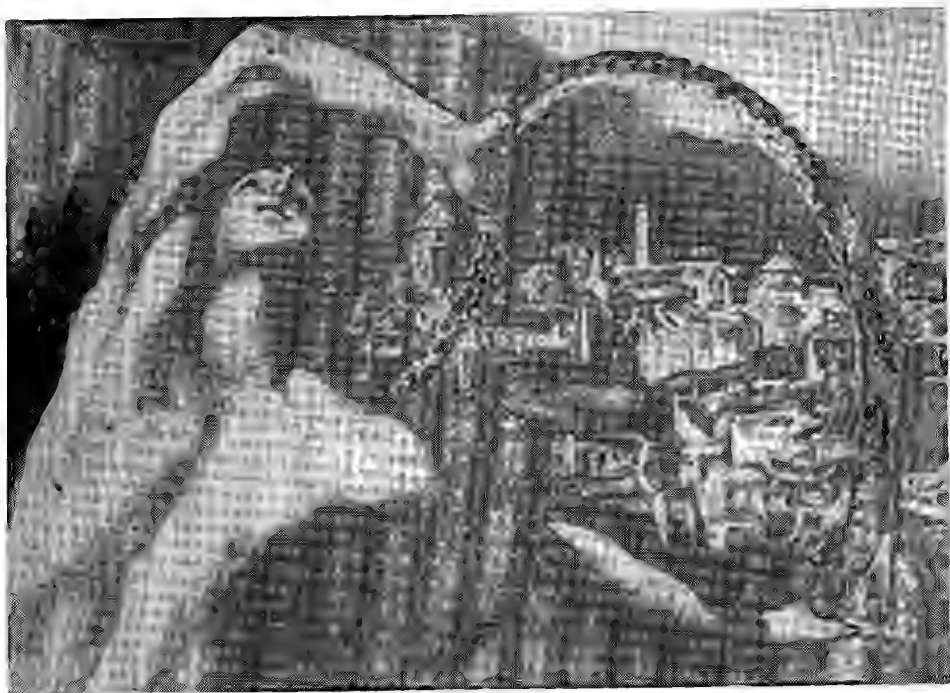
El Dorado John Alderson

Caribbean Graham Wallace

Henri Moore John Read

The Knife-Thrower Maxwell Weinberg

Avec André Gide Marc Allégret

Paul Claudel André Gillet

Visite à Picasso — Paul Haesaerts

Josè Artigas — Enrico Gras

Ala-Arriba José Leitao de Barros

El Greco A. Navarro Linares

ve), supposti reali ovvero immaginari (arti letterarie). Ma il compito di esprimere non già in forma transeunte (come per es. nella danza) e neppure in forma convenzionale o simbolica (come per es. nella pittura e nella scultura), bensí in modo vivo e reale, e in pari tempo artisticamente definito, il movimento, non poteva competere che a un genere d'arte capace di esprimersi combinativamente — sia tecnicamente che artisticamente — nelle due forme. Ciò poté apparire fino a poco piú di un cinquantennio fa impresa chimerica e addirittura impossibile, fintantoché non fu annunciata al mondo la possibilità, dapprima soltanto tecnica, di cantare, registrare, riprodurre su di un pezzo di pellicola fotografica parti staccate di uno stesso movimento suscettibile di essere riattuato in continuità su di uno schermo. Da allora, se l'industrializzazione tecnica, la letteratura, il divismo, ecc., hanno potuto spesso allontanare il *cinematografo* dal suo preciso assunto artistico, riducendolo a un puro mezzo di registrazione meccanica della realtà, di vicende prese in prestito dalla letteratura e dal teatro..., d'altro lato non si può negare che una precisa consapevolezza del suo carattere e della sua inconfondibile fisonomia artistica poté tralucere fin dalle origini, nel fatto stesso che ne decretò la genesi tecnica: la possibilità di riprodurre nella sua duplice modalità spaziale e temporale il *movimento.* Spazio e tempo costituiscono le condizioni normali del movimento e quindi le condizioni imprescindibili della cinematograficità: ben diverso è però il loro significato nella resa realistica del movimento dal significato che essi assumono in quanto appaiono come condizioni del movimento nella sintesi artistica cinematografica. Spazio e tempo appaiono, infatti, in questa rispettivamente assunti nella significazione compositiva e plastica delle varie *immagini,* presa ognuna secondo il massimo rendimento dinamico-espressivo; e nei precisi limiti di *durata* che condizionano questo rendimento: in vista della costituzione di una serie — continua e insieme discontinua — di immagini, la cui continuità è stabilita, appunto, in base a rigorosi limiti di tempo secondo cui ciascuna immagine è assunta e resa significativa sullo schermo. E' questa temporalità che, unitamente all'elemento spaziale, permette la costituzione di un nesso dinamico unitario che esprime *ritmicamente* il rendimento complessivo di tutta la serie (sequenza) ai fini dell'attuazione di una precisa misura di rendimento dinamico-emotivo fissata dal *modulo.* Questa misura rappresenta l'elemento ideale che, nel presiedere alla costituzione del risultato sensibile cinematografico, ne esprime il significato compiutamente artistico ai fini della espressività del movimento: per cui esso può venire assunto come rivelazione concreta di un significato spirituale (cfr. *amplius* i precedenti saggi pubblicati su questa rivista).

Dal punto di vista tecnico della concreta resa artistica cinematografica il ruolo dell'immaginazione, svolgentesi attraverso il po-

tenziamento (amplificazione immaginativa-fantastica) e la sceverazione (determinazione concettuale-immaginativa) di entrambi i fattori spaziale e temporale, impiegati al fine ultimo della resa artistica del movimento, comporta *analiticamente*:

a) *potenziamento del fattore spazio*: ottenuto con l'intensificazione del campo visivo, e particolarmente con l'uso del *primo piano;*

b) *potenziamento del fattore tempo*: ottenuto con la moltеplicazione degli *stacchi* (corrispondenti all'alternanza dei vari piani di visione o inquadrature) nel montaggio.

A cui corrispondono analoghi risultati *sintetici*:

a) *economia del fattore spazio*: rappresentata dalla diversa profondità dei campi impiegati nei vari piani di ripresa, il che comporta la volontaria esclusione di taluni elementi visivi per dare maggiore risalto ad altri; e soprattutto dall'*angolazione;*

b) *economia del fattore tempo*: rappresentata essenzialmente dalla eliminazione del tempo reale o naturale, in cui si svolgono effettivamente gli avvenimenti reali, mediante la costituzione di un tempo sintetico espresso unitariamente dal *modulo.*

In concreto, detti risultati non possono avere significato cinematografico se ad essi non corrispondono analoghi risultati dinamici, e cioé:

a) *potenziamento degli elementi dinamici* desunti dalle varie inquadrature: sia attraverso l'amplificazione visiva che il raccorciamento temporale;

b) *economia dei fattori dinamici*: rappresentata dal rapporto di diretta proporzionalità intercorrente fra la dinamicità delle singole inquadrature e la loro durata sullo schermo: rapporto che regola l'espressione (estrinsecazione) della dinamicità richiesta dal modulo, in relazione alla frequenza degli stacchi (*legge di compensazione dinamica*);

c) *combinativamente*: definizione dinamico-strutturale di un *ritmo* unitario, complessivo, costituito dalla duplice confluenza delle risultanze dinamiche interne ed esterne delle singole inquadrature: ed esprimente la duplice correlazione analogica spazio-temporale dei vari elementi dinamici della sequenza.

3. *L'immaginazione nell'opera d'arte cinematografica.*

Il valore dell'immaginazione nell'opera d'arte cinematografica si può cogliere direttamente, come in ogni altra opera d'arte, nella capacità di trasfigurazione ideale cui essa sottopone i materiali sensibili della realizzazione artistica, offrendoli in pari tempo alla rigorosa determinazione di un intelletto capace di concepire le condi-

zioni della loro migliore realizzabilità e di fornire per questo le leggi precise della loro attuazione. L'immaginazione cinematografica lavora, inoltre, su di un contesto di contenuti sensibili che si offrono alla elaborazione artistica secondo la fisonomia duplicemente ambivalente del *movimento*: di conseguenza l'opera di trasvalutazione fantastica deve rioperare con la stessa ambivalenza spazio-temporale su di essi. Non basta perciò che l'immaginazione cinematografica si adoperi nella semplice trasfigurazione dell'immagine visiva fornendo amplificazioni e risultati apprezzabili solo nel campo strettamente visivo: bensí occorre che essa si adoperi con uguale forza ed efficacia anche nei riguardi degli elementi temporali di cui si attende una pari trasfigurazione nel campo cinematografico. Cosí pure l'immaginazione cinematografica non si limiterà ad offrire alla pura determinazione intellettuale gli elementi plastico-visivi del movimento, ma otterrà la piú viva congruenza cinematografica predisponendo questi stessi elementi ad accogliere la determinazione temporale formulata idealmente dall'intelletto e riadducibile alla precedente con effetto veramente preponderante nella concreta sintesi dinamico-cinematografica conclusiva. La quale sintesi non si attuerà, com'è ovvio, *in abstracto* se non nella concezione preliminare predisponente e programmatica dell'intento registico: mentre attenderà di essere compiuta in concreto, attraverso la traduzione spaziale e temporale *reale* che ne completa la trasfigurazione agli effetti percettivi del movimento cosí artisticamente rielaborato. Né mancherà a questa sintesi l'apporto, continuamente mutuato dalla stessa immaginazione creatice, dei piú vari e disparati elementi eventualmente utilizzabili per arricchire di continui significati la resa plastica del soggetto: sempre inteso che questa plasticità non può risolversi nella semplice resa del contenuto narrativo (che, a questo riguardo, offre semplicemente lo schema) né dell'elemento puramente visivo (che ne è il rivestimento piú appariscente ed esteriore) ma si varrà dell'interiore capacità del *movimento* di prestarsi a sempre nuove formulazioni espressive di qualunque contenuto si voglia dotare l'opera d'arte cinematografica.

Siccome l'arte non può respirare unicamente nell'astratto, cosí come essa non può vivere del solo riferimento al concreto, in cinematografia il momento dell'astrazione (o possibilizzazione) indispensabile alla decantazione ideale dei contenuti sensibili del movimento, deve trovare esatta corrispondenza nella fase temporalizzatrice, cosí come la riattualizzazione nel concreto, nella fase di visualizzazione. Perchè la visione *non è* tutto nel cinema (nel senso che il cinema non ci riconduce semplicemente all'apprezzamento dei valori e degli elementi spaziali) ma senza la visione il cinema non sarebbe cinema, ma tutt'al piú un'intuizione astratta. Dire che nel cinema la visione non è tutto significa che l'*immagine,* semplice portatrice degli elementi sensibili del movimento, non ha e non può avere alcun

significato cinematografico se non sottostando alle condizioni temporali che in forma continua e insieme discontinua — cioé essenzialmente *ritmica* — ne governano la possibilità di riproduzione effettiva, porgendo in modo dinamico, cioé fluente, la riproduzione di una realtà trasfigurata dal pensiero e immaginativamente composta. Non è dunque un'immaginazione puramente riproduttiva, meramente ricettiva di aspetti, modi, comportamenti della realtà — sia pure fluente dinanzi a noi in modo piú o meno continuo —, sia pure dotate di un loro proprio significato rappresentativo; ma un'immaginazione veramente combinatrice e ricreatrice di questi modi in forma definita eppur non meno vitale e dinamica, — quella che ci porge la vera giustificazione di un'immaginazione originalmente ed espressivamente cinematografica. Il vero artista cinematografico non è sordo a nessuno dei motivi che dalla realtà si sprigionano, ma di questi motivi uno solo è per lui veramente dominante, in quanto sceveratore e componente delle altre forme: quello dinamico; la sua immaginazione si protende quindi soprattutto verso questo elemento e lo fa suo: non però passivamente, ma come a tale elemento appunto si conviene, cioè attivamente; sempre pronto a trasceglierne nuove e continue suggestioni e a porgerle armoniosamente composte.

Ora, questo attivismo dell'immaginazione non si giustifica e non si spiega, cinematograficamente, con la semplice riproduzione reale dell'oggetto in movimento (come ad es.: in una scena, girata tutta d'un pezzo, di un cavallo che corre o di due persone che lottano), ma, appunto, nel saper porgere attraverso l'elemento temporale (espresso dal montaggio: che non deve avere pertanto significazione puramente sintattica o narrativa) la stessa composizione dinamico-visiva, in modo nuovo, completamente trasfigurato e rielaborato dalla fantasia cinematografica dell'artista. Si vedano, ad esempio, nella *Linea generale* di Eisenstein, le stupende sequenze della gara di falciatura del grano. Il mobile ondeggiare compatto delle spighe, immaginativamente (analogicamente) equiparato all'ondeggiare del mare, è quivi reso, combinativamente con l'alterno apparire del movimento delle falci, in un continuo crescendo, come un tutto-unico in cui l'alterno ritmico depositarsi delle immagini, dinamicamente composte, nella nostra coscienza, ha — per effetto del fattore temporale cui questo risultato è completamente subordinato — un *valore astraente*, dai meri contenuti visivi o rappresentativi cui pure è intimamente legato, di quel valore della dinamicità che al regista premeva appunto di esprimere (*rivelazione dinamica*). E tutto ciò senza che nulla sia sottratto al risultato concreto che appunto si trattava di stabilire anche dal punto di vista psicologico-rappresentativo o semplicemente narrativo: l'entusiasmante gara e l'emulazione tra il giovane e impulsivo, nonché ine-

sperto, contadino (modulo rapido) e il metodico sapiente lavoro dell'anziano (modulo lento), in una felicissima *ri-creazione* di movimento, ottenuta mercé l'abile alternanza dei due moduli, fino alla concorde parità del risultato finale. Qui, appunto, la fantasia non si riduce a un mero gioco intellettuale (analogia dell'ondeggiare del grano e del movimento delle onde), o a un puro mezzo si rappresentazione visiva o narrativa (la gara fra i due), ma opera come fattore concomitante con l'attenzione (governata da un preciso senso del ritmo, e cioé completamente subordinata al fattore temporale) per una resa plastico-dinamica dell'insieme, che non si riduce alla semplice somma dei fattori componenti (la gara, il movimento del grano, l'atto del falciare) ma ripresenta questi elementi trasfigurati in modo dinamico compiutamente ed espressivamente cinematografico. Se osserviamo con sensibilità cinematografica, la suddetta scena, vediamo infatti che l'elemento dinamico è alla base della sintesi cinematografica dei vari elementi rappresentativi della sequenza (cosí ad es.: il dato sensibile offerto dall'*oscillare* del grano richiama immaginativamente il dato prestato dall'*ondeggiare* del mare): pertanto l'idea che presiede a tutta la sequenza (emulazione nello sforzo comune) ed espressa temporalmente (incalzare progressivo della frequenza degli stacchi) dal modulo, risulta tradotta in un ritmo concreto di movimento. Lo stesso elemento contenutistico porto dal significato etico-sociale della fatica umana sublimata ed elevata al significato del gioco e dell'emulazione (quest'ultima espressa, combinativamente, nell'accelerazione dei movimenti in concomitanza con l'aumentata frequenza dei tempi di montaggio) trova la sua corrispondenza formale nell'effetto complessivo, quasi di danza, attraverso cui si perviene al diapason finale, secondo un risultato che nessun'altra forma di espressione, tranne quella cinematografica, poteva conseguire. L'esaltazione particolare, infatti, che nell'animo dello spettatore viene via via determinandosi non corrisponde a nessun'altra specie di emozione o di commozione artistica, se non a quella cinematografica: conseguente, cioé, alla espressione-movimento in cui ogni altro fattore viene assorbito, ma non perciò dimenticato, bensí vivamente restituito a se stesso in quanto dinamicamente riespresso. La stessa trasfigurazione lirico-immaginativa della predetta scena ha come base una *intuizione dinamica* e senza di questa non risulterebbe cinematograficamente comprensibile: cosí l'ascendere graduale degli zampilli del latte nella sequenza altrettanto famosa dello stesso film, della scrematrice, acquista un significato catartico dell'elemento sensibile, esclusivamente attraverso la trasfigurazione dinamica del significato narrativo o ideologico entro cui essa ci è porta. Anche qui il graduale animarsi delle immagini dalla quasi staticità iniziale va, di pari passo col raccorciamento dei tempi del montaggio, a costituire un effetto analogo di crescendo, esprimente, dal punto di vista psicologico, il gra-

duale passaggio dalla quasi diffidenza, indifferenza e semplice curiosità iniziale, al dirompente entusiasmo per l'opera compiuta dalla macchina, nel finale. 'E' da notarsi che in questo film, come nell'*Incrociatore Potemkin,* dello stesso autore, le stesse potenti analogie visive non avrebbero alcun significato cinematografico se non fossero legate all'elemento temporale che ne governa il rendimento emozionale-dinamico.

Qualche cosa di analogo si può osservare nel film di Pudovkin *La madre.* Anche qui la stretta consequenzialità spazio-temporale — ottenuta attraverso la composizione e il montaggio — che fonda l'analogia fondamentale del finale del film (lo scorrere e l'incontrarsi dei rivoli d'acqua, equiparato al fondersi delle schiere umane, fino all'esito travolgente del finale) è di natura dinamica, cioè prettamente cinematografica: anche quí l'intermediazione immaginativo-fantastica del fattore concettuale e sensibile si esprime in chiave di movimento, manifestandosi per entro e al di là di ogni mero contenuto episodico, in un crescendo lirico di movimento. Altra volta l'effetto da conseguirsi è opposto: il che non toglie che il cinematografo, attraverso un diverso impiego degli stessi mezzi a sua disposizione, sappia giungere a risultati cosí diversi, senza venir meno all'inconfondibile spirito che presiede alla sua costituzione artistica. Cosí l'esasperazione tematica — dal punto di vista psicologico — della *passione,* nel film *La passione di Giovanna d'Arco* di Th. Dreyer, è tutta scandita su ritmi di movimento, perseguiti — soprattutto nella prima parte — con la sobrietà classica di un'opera dell'antichità, nella costituzione di un ritmo *lentissimo* che non meno per questo si rivela rigorosamente cinematografico. Da notare, in quest'opera, soprattutto l'inesauribile fertilità inventiva dell'« inquadrare » (corrispondente a un'elezione, dal punto di vista visivo, dei motivi dinamici traducenti particolari stati d'animo e prospettive psicologiche) aliena da ogni conformismo di « studio »; l'uso pressoché costante del primo piano, inteso a combinare insieme (in guisa potenziata ed economica insieme) la resa psicologica e dinamica del soggetto (si noti come diversamente espressivo l'alternarsi dei primi piani si presti a costituire un'atmosfera di orgia e di terrore nell'*Incrociatore Potemkin* di Eisenstein); e del montaggio, impiegato in funzione non semplicemente sintattica o narrativa, ma quale trasfigurazione temporale di un'esasperazione dinamico-visiva — corrispondente a quella psicologica — del soggetto: colta agli estremi limiti della « compensazione », si da generare un *ritmo lento,* teso, ininterrottamente e in ogni sua parte cinematografico. Si veda altresí come, nell'ultima parte, al motivo predominante ed estenuante della passione facciano potente riscontro le scene violente di massa, anche qui secondo un alternarsi di moduli lenti (agonia di Giovanna sul rogo) e di moduli rapidi (sommossa popolare, intervento di armigeri ecc.) che, in forte con-

trasto con l'andamento uniformemente lento della prima parte del film (e, tecnicamente, in concomitanza con la maggiore profondità dei campi impiegati), mentre sembrano segnare il progressivo distaccarsi del personaggio dalla scena del mondo (si notino, per incidenza, le inesauribili «invenzioni dinamiche» di cui abbondano queste ultime scene), offrono un ulteriore mirabile esempio di quella completa risoluzione del contenuto emotivo nella forma *significativa* che rappresenta in ogni opera d'arte compiutamente riuscita, il livello raggiunto dell'espressione.

A parte questi preclari esempi, riferibili quasi all'epoca del muto e cioé al periodo aureo della cinematografia, e che rimangono peraltro, naturalmente, come mete indicative della piú alta qualità artistica raggiunta dal cinematografo, piú normalmente e modestamente (soprattutto dopo l'avvento del parlato) l'immaginazione cinematografica ha piú frequentemente a che fare nell'escogitazione di sempre nuovi mobili espedienti atti a vivificare cinematograficamente un episodio, una scena, una sequenza di un film che si rivelerebbe per altro verso statico e inerte. Qui l'invenzione cinematografica può giocare fra i piú vari motivi e i piú impensati: si veda, ad es., nel *Terzo uomo* di C. Reed il trasferimento del drammatico colloquio dei due uomini sulla grande ruota girevole del parco divertimenti; il vapore che esce dalle bocche e dalle narici dei poliziotti disposti in agguato nell'ultima parte dello stesso film; l'abile sfruttamento di certi particolari di folclore nell'eccellente *Avventuriero della Malesia* (dal romanzo di Conrad: «Il reietto delle isole») dello stesso regista, ecc.: tutti elementi di apparente valore veristico, ma in realtà sentiti dal regista come coefficienti dinamici atti a introdurre un significato cinematografico della scena. Parlare, in questo caso, di meri «espedienti» (almeno nel senso deteriore della parola) sarebbe sommamente ingiusto: si tratta di escogitazioni non solo sapienti, poetiche, geniali,ma soprattutto *essenziali,* alle quali spesso é affidato, unicamente, di reggere il filo del ritmo e della tessitura dinamico-espressiva del discorso cinematografico; questi espedienti (nel senso piú nobile della parola) sono dunque pietre essenziali della costruzione cinematografica, ed è proprio quí che si cimenta e si rivela tutta la fertilità e genialità inventiva dell'immaginazione del regista. Sovente l'intreccio di un soggetto non consente a due persone di muoversi da una stessa stanza o ambiente comunque ristretto: il loro colloquio, che risulterebbe altrimenti statico e teatrale, potrà allora (come nell'episodio corrispondente di *Caso Paradine*) essere avviato attraverso continue escogitazioni immaginative — alternanze continue di piani di ripresa e soprattutto dei primi piani; spostamento delle figure; movimenti di macchina; inserzione di elementi allusivi dinamicamente significativi: come ad es. l'oscillare di un pendolo o di una lampada, o il gesto nervoso o apparente-

mente casuale di una mano, ecc... — a una soluzione di carattere cinematografico: in quanto basata sulla corrispondenza ritmica dei vari elementi dinamici che animano la sequenza. Meno consono all'ispirazione cinematografica è, in questi casi, l'affidarsi (come nel film di Hitchock succitato) alle pure escogitazioni dei movimenti di macchina — per non parlare del cosiddetto « montaggio interno », ossia derivazione interna delle figure sul piano statico dell'inquadratura: che ha indotto taluni « geniali » registi ad abolire addirittura il montaggio —; e ciò per due ragioni: primo, perché l'animazione arrecata dal movimento di macchina (supposto il soggetto immobile) è *fittizia* (non si presta cioè ad essere estrinsecata dinamicamente); secondo, perché ogni movimento di macchina porta, quasi sempre, a cercare di eludere il montaggio, con irreparabile danno per la costituzione cinematografica del ritmo. Il che non toglie, peraltro che nella misura dovuta, il movimento di macchina possa contribuire ad eccitare la potenzialità degli elementi dinamici a tutto vantaggio di detto ritmo (1). Anche senza pretesa di avvicinare agli esempi piú illustri le astratte, vorticose, funambolesche scene del padiglione dei divertimenti o della scena degli specchi nella *Signora di Shangai* di O. Welles, è purtuttavia lecito notare che anche queste sequenze, dettate da un indubbio senso del ritmo cinematografico, costituiscono altrettante prove di fertilità inventiva nel campo dell'immaginazione cinematografica: sia per quanto riguarda gli elementi visivi che quelli temporali resi sensibili dal montaggio. Il che prova che l'immaginazione cinematografica può tanto compiacersi dell'astratto arabesco, quanto profondarsi nel piú vivo del cuore dell'uomo per cogliervi fremiti intraducibili altrimenti, e ciò senza cessare, per questo, di essere quel che dal proprio punto di vista piú importa: cioè perfettamente cinematografica.

Particolarmente nella trasposizione cinematografica di produzioni letterarie o drammatiche il ruolo dell'immaginazione diviene importante trattandosi di sostituire a contesti puramente narrativi o rappresentativi *contesti dinamici espressivi,* senza di che la trasposizione di dette opere sullo schermo non avrebbe nessun vero

(1) Resta comunque assai vero, in generale, che mentre l'*alta rettorica* del cinema si affida al vigore della composizione (particolarmente il primo piano) e alla concisione del montaggio, la *bassa retorica* principalmente ai movimenti di macchina: che per la loro scarsa obbiettività e per la gran parte di casualità che introducono nell'elemento compositivo, col defraudare di una precisa eleggibilità determinazione dei movimenti, l'inquadratura, sono da ritenersi di massima controproducenti ai fini di una piena e rigorosa elaborazione artistica cinematografica. Il loro uso, esaurentesi per lo piú in una funzionalità pedissequa e in soluzioni di comodo, laddove se ne richiederebbero ben altre e significative, rischia, per altro verso (come nel recente film *Il piacere* di Ophuls), di far cadere il regista in un *narcisismo della camera*: a totale scapito di quella capacità di obbiettivazione che è strettamente conseguente all'uso consapevole dei mezzi cinematografici, e soprattutto all'estrinsecazione dinamica data dal montaggio.

significato cinematografico. L'incontestabile capacità del cinema di attrarre ai suoi modi di espressione l'immaginativa di altri generi d'arte trova riscontro in modo particolare, nel campo della narrativa, nella capacità di quest'ultima di suggerire immagini e contesti cinematografici: il che può accadere soltanto se l'oculata necessità di scegliere un soggetto da realizzare cinematograficamente, nel campo della letteratura, sia guidata dal vivido sentimento e dal bisogno di servire l'immaginazione cinematografica attraverso quella letteraria, e non di riprodurre passivamente e pedissequamente sullo schermo i modi e i temi di espressione di quest'ultima (al suddetto criterio appare infatti improntata l'esemplare traduzione cinematografica del «Reietto delle isole» di Conrad, fatta da C. Reed). Partendo da questo criterio è ovvio che se molto dovrà essere scartato, molto potrà essere utilizzato particolarmente per ciò che l'immagine letteraria o poetica (pur essa partecipe, in senso ideale, di quella plasticità, dinamicità, visività, dell'immagine cinematografica) potrà offrire di suggerimento e talora di vera e propria ispirazione all'invenzione cinematografica, prestandosi a suggerire, con la stessa plastica vigoria del suo ritmo immaginativo, ideazioni od esecuzioni perfettamente cinematografiche (1). Ben poco di analogo si può, al contrario, verificare nella trasposizione di una *pièce* teatrale in cinema: il teatro, con la sua struttura obbligata alla scena e il carattere di rappresentazione immediata e realistica nonché prevalentemente recitativa, è quanto di meno consono si possa pensare per servire di tema a una resa cinematografica che intenda veramente esser tale, a meno che (come per es. nell'inizio dell'*Otello* realizzato da O. Welles. e come non è certo il caso di entrambe le *riduzioni* shakespeariane realizzate per lo schermo dall'attore L. Olivier) l'immaginazione del regista giunga veramente a svincolarsi dalla pedissequa realizzazione del copione teatrale, creandosi un campo di evasione piú vasto e, in ultima analisi, tutto differente da quello offerto dall'angusta scena teatrale. Assai piú consona all'ispirazione cinematografica si rivela l'ispirazione musicale, soprattutto perché atta a fornire al fattore *tempo* cui si affida la gran parte della espressione cinematografica una comunicazione emotiva che può del resto sorgere solo, anche qui, dal diretto impiego del *ritmo* musicale a servire il ritmo cinematografico; a meno che — come del resto

(1) Come, ad es., nel seguente splendido brano iniziale del «Benito Cereño» di H. Melville:

«*Faceva una delle mattinate caratteristiche di quella costa. Tutto intorno era calmo e silenzioso; tutto era grigio. Il mare, per quanto scorresse in lunghe ondate rigonfie, sembrava immobile, e alla superficie era lucido come piombo ondulato quando si raffredda e deposita nello stampo di fusione. Il cielo pareva un oscuro pastrano. Stormi di uccelli grigi inquieti, in tutto simili agli inquieti stormi grigi di vapori cui erano mischiati, sfioravano bassi e a scatti le acque, come rondini il prato prima del temporale. Ombre presenti, che adombravano piú cupe ombre future*» (traduz. Pavese, ed. Einaudi, 1942).

nel caso del testo letterario — l'ispirazione non sia direttamente fornita dal brano musicale (come in *Fantasia* di W. Disney): nel qual caso pur essendo l'ispirazione cinematografica in apparenza diretta a servire l'ispirazione musicale (o letteraria), finisce in conclusione per attirarla a sé, consentendole di realizzarsi nel proprio campo. Che se, infine, l'immaginazione cinematografica sembra trovar riscontro in quell'aspirazione a rendere il movimento che è pur tanta parte della pittura e della scultura antiche e moderne, ciò è pur sempre vero condizionatamente al fatto che questa aspirazione mentre rimane in dette arti pur sempre prigioniera di una convenzione pittorica o comunque staticamente raffigurativa e simbolica, trova soltanto nel cinematografo la sua piú viva, piú vera e reale attuazione.

4. *Immaginazione e realtà.*

Il cinema condivide con tutta l'arte in genere la tendenza verso la realtà intesa come espressione del *concreto* che tutta l'arte, come si è visto, mira in definitiva a realizzare. Siccome peraltro la concretezza che si tratta di esprimere non è una qualunque realtà, indifferenziata, amorfa, ma una *realtà formata,* sottoposta cioè alla determinazione spirituale dell'idea e del pensiero che immaterialmente la traduce, è ovvio che, per giungere al risultato conclusivo, l'immaginazione deve assolvere, anche nel cinema, quello stesso compito di intermediazione feconda intesa a riportare l'idea a contatto col reale donde è germogliata e dove tende, in definitiva, a concludersi. Ciò implica, d'altro canto, un evidente compito di *astrazione* per il quale i materiali dell'esperienza diretta risultano come dematerializzati, ridotti cioé a significazione puramente spirituale, tale da renderli compenetrabili dal significato intelligibilmente espressivo dell'idea che permea tutto l'insieme. Senza tale processo di astrazione immaginativa e come di decantazione dei contenuti sensibili o comunque di per sé significativi, questi non diverrebbero mai espressione dell'idea predominante, unitaria, che li trasvaluta; cosí come senza la *riattuazione in concreto* di questa idea, detti contenuti rimarrebbero praticamente isolati e ugualmente insuscettibili di ricevere significazione espressiva altra da quella che ciascuno contiene parzialmente dentro di sé. Mancando la sintesi formale, nessuna significazione veramente universale del complesso potrebbe costituirsi, l'opera d'arte disperdendosi nei particolari non sarebbe mai veramente *reale* in se stessa, ma si ridurrebbe a un ammasso informe, anche se di particolari in sé pre formati o comunque significativi; il rispetto presunto del vero si attuerebbe solo a patto di una rinuncia a una verità piú ampia e significativa: quella appunto che l'arte mira sempre a costituire. I particolari pittorici di un quadro che sia autentica opera d'arte non coincidono mai, se non apparente-

mente, coi particolari realistici del soggetto rappresentato, cosí come il significato totale di un'opera letteraria non è mai, se non apparentemente, uguale al significato totale del soggetto, inteso come semplice somma degli elementi rappresentati. Il vero si è che in un quadro, come in una statua, come in un romanzo, come in una musica, come in un film, la realtà rappresentata vive artisticamente solo di quel riferimento speciale, emotivo, che essa intrattiene con l'idea che presiede alla costituzione totale dell'opera; e questa idea, d'altro canto, non è una qualsiasi idea ma quella che in particolare si genera da quella caratteristica sorta di emozione, (colore, suono, rappresentazione, movimento...) che entra nella costituzione specifica di quel genere d'arte e che questa, con la propria particolare sensibilità, sa trascegliere dalla realtà rendendola in rapporto a essa, appunto, significativa. Ciò richiede, nello stesso tempo, l'impiego di una particolare *tecnica,* propria e specifica di ciascun genere artistico e che, potremmo dire, sta all'immaginazione cosí come questa sta all'idea e al pensiero che la determina: è cioè l'immaginazione che determina la tecnica; non però l'immaginazione inqualificata, ma quella determinata a sua volta dal pensiero e dall'idea che la governa. La tecnica è ciò che vince la resistenza della materia cosí come il pensiero vince l'esuberanza dell'immaginazione, che si presenta di per sé anarchica e sbrigliata, imponendo a questa una forma determinata che trascorre giú giú, per virtú della tecnica, fino alla materia della realizzazione sensibile (o rappresentativa) che ne risulta definitivamente plasmata. L'opera cosí compiuta non è né pura sensibilità, né pura immaginazione, né pura tecnica, né puro pensiero, ma tutto questo insieme e insieme qualcosa di piú, cioé spirito, idea vivente nella realtà e realtà essa stessa, eppur sempre idea. Ciò che differenzia profondamente i singoli generi d'arte, pur nel comune riferimento allo spirito, non è dunque semplicemente la tecnica, ma l'*idea* che presiede alla loro diversa costituzione: prendendo il suddetto termine come sinonimo del concreto contenuto spirituale che germoglia sul terreno della particolare intuizione sensibile o rappresentativa di cui la tecnica, come l'immaginazione, è in funzione mediatrice ed espressiva. L'apprezzamento della tecnica, come l'apprezzamento dell'ispirazione o dell'intuizione artistica, appartiene a quel genere di valutazione *specifica* dell'opera d'arte, senza di cui l'idea che ha presieduto, o dovrebbe aver presieduto, alla sua costituzione non viene mai alla luce. L'apprezzamento complessivo dell'opera d'arte non va pertanto commisurato unicamente alla tecnica o all'ispirazione, ma al risultato definitivo, concluso, e cioè alla *forma significativa,* quella che esprime il contenuto e non è semplice forma di per sé astratta o isolata. Dal punto di vista di una rigorosa valutazione artistica non importa affatto che la forma esprima questo o quel contenuto (concettuale, emotivo, ecc.), importa *come* lo esprime.

Il rapporto forma-contenuto può equipararsi a quello immaginazione-realtà. Occorre dunque ripetere che, nell'arte, non per la realtà vive l'immaginazione ma la realtà per l'immaginazione, e che l'una e l'altra vivono dell'idea, cioé del riferimento spirituale che specificamente le impronta e qualifica. Sia che a contenuto dell'opera d'arte si scelgano elementi tratti dalla realtà di ogni giorno, sia soggetti fantastici che si accampino nella pura sfera dell'immaginazione e sembrino, apparentemente, non aver nessun contatto diretto con la realtà, è evidente che la realtà dell'opera d'arte non ne soffre perché trattasi in ogni caso di *realtà rivissuta*, non di realtà semplicemente vissuta. Esiste, infatti, un solo problema dell'arte, che può essere realistica o meno senza che essa abbia a patirne nella propria essenza, né che perciò debba avvantaggiarsi o risultare svantaggiata nel giudizio che stabilisce la validità estetica di ogni singola opera in base alla forma specifica che ne definisce o qualifica il contenuto realistico o meno. Ciò che molto spesso si suole gabellare come problema del realismo nell'arte, non è altro che il problema dei contenuti inassimilati dalla forma: forma che per essere veramente «qualificante» deve essere specifica, cioè propria di quel genere d'arte e di nessun altro. Ciò posto, è evidente che non esiste un «problema» del realismo cinematografico, cosí come non esiste un «problema» del realismo nell'arte: a meno che non si voglia negare al cinematografo la qualifica d'arte (in senso autonomo), nel qual caso è logico che ci si preoccupi dei contenuti isolatamente dalla forma che li qualifica e che li rende espressivi cinematograficamente, ed è quella dell'*espressione-movimento*. Di fatto, il cosiddetto «realismo» cinematografico — che non è altro se non un «contenutismo» di marca piú o meno nobile o volgare — si manifesta come il frutto dello scadere del cinema dalla forma, e conseguentemente dalla tecnica, che ne contrassegnano la natura autonoma e l'originalità d'espressione, a una forma e a una tecnica piú o meno pedestremente narrativa (vedi particolarmente la recente produzione russa e, in Italia, i film dei vari Visconti, Rossellini, De Sica, ecc.). E' perfettamente logico che allorchè la forma specifica vien meno o s'indebolisce, ci si preoccupi dei contenuti come tali (in questo senso il fenomeno del contenutismo affianca sempre, storicamente, il decadimento dell'arte); sempre inteso che nell'opera d'arte questi contenuti non cessano d'avere importanza, ma sempre e unicamente per la forma che li sintetizza e li esprime. Sarebbe sommamente ridicolo che l'apprezzamento di un capolavoro pittorico, per es. il Giudizio Universale di Michelangelo, venisse fatto dal mero punto di vista degli studi anatomici, degli episodi narrativi o dei significati teologici che esso include, e non della forma pittorica che li esprime: onde il suo apprezzamento dovoessè essere deputato a medici, letterati o teologi, anziché a critici di pittura a conoscenza della forma e della tecnica con

cui questa si esprime. Cosí è altrettanto ridicolo che il problema del la vitalità artistica di un film sia fatto dipendere da valutazioni estranee a quella della sua forma specifica (quali contenuti letterari, storici, economici, sociali, ecc.), cosí come dall'apprezzamento della sua maggiore o minore episodica aderenza alla realtà quotidiana o alla mera cronaca. La quale in sé non è arte né è scuscettibile di divenirlo senza la sua trasvalutazione ideale ad opera di una forma (servita da una tecnica corrispondente) che non può essere, ovviamente, quella dei contenuti ancor grezzi che si tratta di esprimere.

Giuseppe Masi

José Leitao de Barros

Il cinema portoghese non ha molte corde al suo arco. Indubbiamente migliore è la situazione del cinema brasiliano, di pari lingua, e che ha avuto ora la ventura di trovare un organizzatore come Cavalcanti, oltre a tecnici e artisti di vari paesi, tra cui anche italiani.

I registi portoghesi di maggiore rilievo sono, nel periodo muto, Roger Lion (*Sereia de Pedra, Os olhos da alma*); Vitaliano Rino Lupo (*Os lobos*) che lavorano per la Invicta Film, una produttrice che svolge la propria attività dal 1918 al 1924. Successivamente si rivelano altri nomi: il documentarista Manuel de Oliveira, che, afferma il critico portoghese Alves Costa, è il « cineasta portoghese che ha detto le cose piú interessanti » (suo è il film *Douro faina fluvial,* film d'avanguardia influenzato dalla *Sinfonia di una grande città* di Walter Ruttmann); Antonio Lopes Ribeiro, giornalista e critico, che si è distinto col film *Amor de perdiçao;* Brum do Canto, fecondo quanto superficiale realizzatore e José Leitao de Barros, che resta, per il maggior sviluppo della sua opera, il regista portoghese piú conosciuto.

Prima di dedicarsi al cinematografo, José Leitao de Barros fu pittore, illustratore, giornalista e commediografo. Dal 1918 in poi realizzò i documentari: *Malmequer, Mal de Espanha* e finalmente *Nazaré, praia de pescadores,* che non ebbero troppo successo, ma non mancarono, specie l'ultimo, di promesse. Nel 1928 realizzò, questa volta con piú fortuna, *Maria do mar,* un documentario ben composto e ritmato, influenzato dal film russo. Gli interpreti furono i pescatori stessi, nonché l'attore Oliveira Martins, al suo debutto, e Adeline Albranches e Alves de Cunha, provenienti dal teatro.

Dopo la realizzazione di questo film, Leitao de Barros partí per un lungo viaggio in Europa, familiarizzandosi con i metodi usati nei teatri di posa della Francia, Germania e Russia.

Di ritorno nel Portogallo, realizzò nel 1929 il documentario aneddotico *Lisboa.* I suoi interpreti furono presi tra le personalità della vita mondana della capitale lusitana, nonché fra gli attori teatrali piú in voga. Il regista, con questo film, dimostrò d'essere

un osservatore sensibile dei piccoli drammi familiari e di possedere un sottile umorismo.

Nel 1931 il cinema portoghese ebbe per iniziativa di José Leitao de Barros il suo primo film sonoro *A Severa.* Gli esterni furono girati nel Portogallo, e gli interni a Parigi, dove furono eseguite anche le riprese sonore (presso gli studi di Epinay).

Benché il film non fosse tecnicamente perfetto, ebbe un discreto successo commerciale nel Portogallo e nel Brasile, e segnò l'origine della attuale cinematografia portoghese. Fu in base al movimento d'interesse provocato dal film che si poterono raccogliere i capitali necessari per l'equipaggiamento del primo teatro di posa sonoro nel Portogallo: la Tobis-Portoguesa.

Cinque anni dopo, cioè nel 1935, Leitão de Barros diresse in quegli studi *As Pupilas do Sr. Reitor* tolto da un romanzo dello scrittore portoghese Julio Diniz. L'anno seguente realizzò *Bocage,* un'evocazione della vita del poeta Bocage, interpretato dall'attore Raul de Carvalho. Con questo film ibrido il Barros dimostrò le sue capacità nel dirigere le masse di attori in una grande messa in scena.

Nel 1937 fu girato *Maria Papoila,* commedia di gusto popolaresco, con l'interpretazione di Emilia de Oliveira, Alves de Costa e José Amaro. Seguí, due anni dopo, il film *A varanda dos rouxinois,* che ebbe un discreto successo commerciale, ma che non fu tecnicamente perfetto.

Con *Ala-Arriba,* realizzato nel 1942, José Leitão de Barros ricevette un premio alla Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia dello stesso anno. Il film occupa un posto a parte nella produzione portoghese. Riesce a far vedere la vita e i costumi di una delle piú antiche località portoghesi, un villaggio di pescatori sulla costa atlantica, a 30 Km. dell'Oporto. Fu interpretato dagli stessi pescatori del luogo ove si svolge l'azione, con la partecipazione dell'attrice Maria Olguin.

Nel 1944 Leitão de Barros diresse la produzione ispano-portoghese *Ines de Castro.* Lo stile di questa opera si stacca da tutti i film da lui diretti precedentemente. La messa in scena è grandiosa, ricchi i costumi, mentre l'interpretazione di Antonio Vilar è rimarchevole e contribuisce ad affiancare *Ines de Castro* alla produzione straniera. Gli interni furono girati a Madrid; gli esterni furono ripresi nei giardini dove si svolse il dramma evocato. In Italia il film fu presentato dalla Scalera col titolo *Pedro il crudele,* ma ebbe scarso successo commerciale.

Sempre nel quadro dell'evocazione storica, Barros dirige nel 1946 il film *Camões* con l'attore Vilar nella parte del poeta portoghese del XV secolo. Questo film supera anche *Ines de Castro,* ed è interamente girato in Portogallo. Il regista, che piú di una volta ha avuto occasione di mostrarsi come un esperto organizzatore di

figurazioni e cortei storici, con tale film ha trovato modo di sfogarsi cinematograficamente con una grandiosa messa in scena, e con un imponente movimento di masse, attori e generici: il più grande che il cinema portoghese conosca.

Dopo varie trattative col Brasile, il Barros intraprende, nel 1948, la realizzazione di *O Vendaval Maravilhoso,* ispirato alla vita del grande poeeta brasiliano Castro Alves, e prodotto grazie ad una larga compartecipazione di capitali delle due nazioni.

Nel 1951 ha girato un documentario con la partecipazione della ultima ex-regina del Portogallo D. Amelia de Orleans e Bragança: *A ultima raihna de Portugal.*

In tutti i suoi film, oltre ad un solido istinto commerciale, si rileva sempre una cosciente vigilanza dei mezzi a disposizione, sia nella composizione delle sue sceneggiature, sia nell'impiego della illuminazione e della scenografia: e tale coscienza conferma la validità di opere che sono quanto di meglio abbia prodotto la limitata ma non priva di possibilità, cinematografia portoghese.

R. Philip Brooks de Lemos

Filmografia

1918: documentari: *Malmequer; Mal de Espanha.*

1926: *Nazaré; Praia de Pescadores.*

1928: *Maria do mar,* con Oliveira Martins, Adelina Abranches, Alves de Cunha ed autentici pescatori.

1929: *Lisboa* (documentario aneddotico) con la partecipazione di attori di teatro e personalità della città di Lisbona.

1931: *A Severa* (primo film sonoro portoghese) con Augusto Costa.

1935: *As Pupilas do Sr. Reitor,* con Maria Matos, Alves da Costa, José Amaro e Estevâo Amarante.

1936: *Bocage,* con Raul de Carvalho e Joâo Villaret.

1937: *Maria Papoila,* con Emilio de Oliveira, Alves da Costa, José Amaro, Maria Domingas.

1939: *A varanda dos roxinòis* con Maddalena Sotto, Augusto Costa e Maria Matos.

1942: *Ala-arriba* (premiato alla Mostra cinematografica di Venezia del 1942) con Maria Olguin, Luiz Pinto e autentici pescatori.

1944: *Ines de Castro,* (produzione portoghese-spagnola) con Antonio Vilar, Enrico Braga, Vasco Santana, Alice Palàcios, Joâo Villaret.

1946: *Camôes* con Antonio Vilar, Leonor Maia, Joâo Villaret, Assis Pacheco e Vasco Santana.

1948: *O vendaval maravilhoso* con Manuel Santos Carvalho.

1951: *A ultima rainha de Portugal* (documentario) con la partecipazione della ex-regina del Portogallo D. Amelia de Orleans e Bragança.

Note

L' estetica del " cinerama ,,

In mezzo secolo il cinema ha già subito non meno di cinque importanti trasformazioni: il film muto, il film a colori, il film sonoro, il ''cinerama'' e — prossimamente — il film tri-dimensionale. In ogni caso, quando una fase di sviluppo del film era sul punto di fiorire, già una nuova ne cominciava, dissipando i progressi fatti in quella precedente, poiché ogni nuova fase cominciava come una cosa elementare, andando a tastoni con il nuovo mezzo. Per cui, come furono imprese difficili i primi film muti, cosí lo sono stati i primi film a colori, quelli sonori e anche il ''cinerama'' ed i film tri-dimensionali. Ma come abbiamo visto il film muto, quello a colori e il sonoro, arricchirsi di mezzi espressivi, cosí certamente avverrà per il ''cinerama'' e il film tri-dimensionale. Poiché il ''cinerama'' fa uso tanto del film a colori che di quello sonoro, e senza dubbio sarà in seguito filmato anche in tre dimensioni, possiamo considerarlo come la sintesi di tutto ciò che è stato sviluppato fin'ora, tecnicamente, nel film. Si è parlato di aggiungere anche il senso dell'olfatto, per cui lo spettatore possa sentire i diversi odori che fanno parte della natura stessa! Il problema principale, per non dire altro, potrebbe essere quello di ottenere che un odore lasci la sala prima che il prossimo odore arrivi. Una volta giunti a questo, il ''cinerama'' mancherebbe soltanto dei sensi del gusto e del tatto per differenziarlo dalla vita reale; ma si può esser certi che i tecnici sarebbero capaci di superare anche questi ostacoli. La differenza fra la vita vera e quella del ''cinerama'' allora si ridurrà a un punto evanescente. Una specie di immortalità fisica sarà raggiunta dall'uomo, limitata solamente dalla distruggibilità del film e degli stessi mezzi tecnici.

Se il lettore scopre un senso di ironia in queste note, io non posso affatto negarlo perché, in una disamina del ''cinerama'' si è posti dinanzi all'eterna domanda: Che cosa ha a che fare tutto ciò con l'arte? O, almeno, con l'arte del film?

Esaminiamo il ''cinerama'' che, io credo, sarà un giorno presentato anche in Italia. Il ''cinerama'' allarga di circa tre volte la mi-

sura dello schermo. Realmente, esso è composto da tre schermi, lo schermo centrale, piú uno sulla destra e uno sulla sinistra Essi sono uniti insieme per formare un arco continuo di 160 *gradi, che costituisce approssimativamente il circuito che gli occhi possono vedere. Lo schermo è circa di* 50% *piú alto del normale. Tre proiettori disegnano tre immagini su questo immenso schermo (che si estende da una parete all'altra della sala di proiezione). Ciascun proiettore disegna una immagine separata che si congiunge alle altre due cosicché le tre immagini, proiettate contemporaneamente, formano un'unica immagine. Un quarto proiettore fa correre la colonna sonora, le cui uscite sono dietro ognuno dei tre schermi e variamente situate ai lati e perfino nella parte posteriore della sala, cosicché lo spettatore è circondato dal suono ed è quasi posto ''al centro'' del quadro. Lo scopo principale è quello di ottenere che lo spettatore abbia la persuasione di partecipare a ciò che si svolge nel ''cinerama''. Il film stesso è ripreso in technicolor e il sonoro ha la tendenza ad essere piuttosto schiacciante. L'effetto generale sembra sia questo: nel ''cinerama'' ogni cosa appare piú grande e i suoni sono piú forti del naturale.* Sic semper cinema...

Nel primo film in ''cinerama'' intitolato: This is Cinerama (Questo è il Cinerama) *noi vediamo l'intero complesso dei trucchi del ''cinerama'' in un* pastiche *di materiale puramente documentario. Esso comincia con una scarrozzata in una automobile delle ''Montagne russe'' in un parco di divertimenti, nel quale noi abbiamo l'impressione di fare una di quelle corse precipitose durante le quali si viene lanciati con violenza verso il basso, quindi verso l'alto e poi di nuovo verso il basso. Questa è una ''paura'' divertente e di solito il pubblico emette urla di gioia e di terrore insieme. Quindi segue la grandiosa visita della Piazza S. Marco di Venezia, colombi compresi, e sembra quasi grande quanto la vera Piazza S. Marco. Vi è poi la rappresentazione di una scena dell'*Aida, *come data al Teatro della Scala, seguita da una passeggiata in gondola a Venezia. Poi una gita in aereo sulle Cascate del Niagara e un'altra gita aerea attraverso gli Stati Uniti, con vasti panorami di montagne e pianure: la vista di molti di essi toglie il respiro. Ci sono divertenti sport sull'acqua (specialmente lo ski nautico), un viaggio in battello attraverso le paludi tropicali della Flórida, ecc. Il film finisce con una nota patriottica: la grandezza naturale dell'América accompagnata da un inno patriottico cantato da un coro.*

Certamente tutto ciò è qualcosa di nuovo e, talvolta, pittoricamente stupefacente, ma che altro è se non una mostra di materiale documentario, rappresentazioni, commedie teatrali, opere, ecc.? Che cosa è riguardo al tradizionale film-racconto? Può il ''cinerama'' narrare? Merian Cooper, uno dei suoi ingegneri, dice che il ''cine-

rama'' farà a meno dei primi piani, e che le riprese *saranno piú lunghe, essendo necessari molto meno tagli di prima. Gli attori saranno visti principalmente in campo lungo. (Il viso di un attore in primo piano sembrerebbe gigantesco sullo schermo del ''cinerama'', e questo è ovvio). Perciò l'intera arte del tagliare e montare i film, cosí come l'abbiamo conosciuta finora, sarà negata dal ''cinerama''. In questo senso il ''cinerama'' porterà il film indietro, alla maniera nella quale veniva fatto all'inizio.*

Louis B. Mayer, tuttora proprietario della Metro Goldwyn Mayer, ha annunciato che tutti i film che produrrà liberamente nel futuro, saranno fatti in ''cinerama''. (Egli possiede, per esempio, i diritti sulla trilogia di Thomas Mann, Joseph and his Brothers (Giuseppe e i suoi fratelli); *l'operetta* Blossom Time (Il tempo della fioritura), *basata sulla vita e la musica di Schubert;* Paint your Wagon (Dipingete il vostro carro), *una commedia musicale basata sulle saghe del vecchio West Americano). John Ford ha già assunto l'impegno di fare un film super-western: e in ''cinerama'' naturalmente!*

Fra un anno certamente vedremo il corso che il ''cinerama'' prenderà nell'immediato futuro. Intanto, il pubblico si affolla per vederlo e ottenere un posto è un problema. Hollywood registra ottimi incassi, e quindi non ha piú ragione di biasimare la televisione. Il ''cinerama'' ha provato che il pubblico (per lo meno il pubblico delle sale cinematografiche) è volubile, ed accorrerà sempre numeroso per vedere qualcosa di nuovo.

In ultima analisi, il ''cinerama'' deve trovare il modo di adattare i suoi mezzi tecnici a narrare. Da come vi riuscirà, dipende gran parte del suo futuro. Attualmente la sua diffusione è limitata dal fatto che il costo della istallazione degli impianti per il ''cinerama'' è piuttosto elevato. Per il momento, solamente un cinema di New York è attrezzato per la sua proiezione.

Ma il ''cinerama'', come mezzo per fare delle vere opere d'arte, sembra ancora lontano. Presentemente, esso si contenta di sbalordire con la sua novità. Quanto tempo sarà necessario a questa novità per dissiparsi nessuno può dirlo. Ma certamente è un fatto che si può prevedere anche se il percorso è lungo per raggiungere la stessa soddisfazione estetica che abbiamo ottenuto dalle prime manifestazioni dell'arte del film.

Herman G. Weimberg

I libri

Paul Haesaerts: *Da Renoir a Picasso,* Carlo Bestetti, Edizioni d'Arte, Roma.

L'impressione che ci dà il libro di Paul Haesaerts « Da Renoir a Picasso » è inizialmente di curiosità: poi, riflettendoci, ci accorgiamo che non è soltanto cosí. Conviene precisare ch'esso è la traduzione, per cosí dire tipografica, di un documentario d'arte dallo stesso titolo, premiato alla I Mostra Internazionale del Film scientifico e del Documentario d'Arte a Venezia.

L'autore premette che è suo scopo « mettere in evidenza con lo scritto, e piú ancora con le immagini, alcune caratteristiche essenziali dell'espressione plastica, e di mostrare con quale costanza taluni pittori ne facciano uso ». Dichiarazione programmatica che scopre un criterio critico tra i piú fragili e meno scientifici, di tipo classificatorio e schematico. Ma di questo parleremo piú avanti.

« L'evoluzione recente del libro — scrive lo Haesaerts — sopratutto di quelli dedicati alle belle arti, non tende forse a ridurre il commento scritto e ad ampliare la documentazione illustrativa? ». Pur condividendo in parte tale opinione, trovo che ci sia una deficienza nell'impostazione della questione, perchè subito dopo l'autore afferma che « ogni volta che si tratta di opere d'arte accade che la visione dell'immagine vince il commento e noi pensiamo di far bene, parlando della pittura, ad allontanarci dalle lunghe dissertazioni dei vecchi trattati per avvicinarci al metodo di presentazione breve e convincente, *proprio dei film sull'arte* ». Ora occorre precisare che diversa è la possibilità e la funzione di un film d'arte e un libro, quando ad ambedue si voglia assegnare non solo un valore divulgativo ma anche e sopratutto critico. La dinamica delle immagini che è peculiare dell'espressione filmica, si impone quasi violentemente sullo spettatore, ne determina una concentrazione di interessi in ragione di una « visualità » piú complessa, è — come direbbe il Ragghianti — « uno strumento di comunicazione linguistica, e anche talvolta un vero e proprio strumento di analisi, con la piú moderna coscienza della critica d'arte ». Nel libro, che contenga quasi esclusivamente una documentazione illustrativa, ciò non avviene. Non basta una giustapposizione di pezzi fotografici a ren-

derci la sensibilità di un artista, non basta una statica presentazione illustrata di opere d'arte a svolgere quella indagine critica tendente a comprendere l'opera d'arte per ciò che essa è veramente, « quel "processo" » — per dirla ancora con il Ragghianti — che il critico deve ricostruire, aderendo strettamente al particolare linguaggio, in tutte le sue flessioni e in tutti i suoi momenti », una critica « dinamica », cioè.

Lo stesso Haesaerts si accusa quando dice che « la vera comprensione della pittura non sta nell'accettare un ragionamento come giusto, ma nel fatto di subire un certo genere di sensazioni ». Ora io capisco come il film con la presentazione immediata delle immagini, con l'indugio su certi dettagli, con la particolare espressività di certe angolazioni, con l'utilizzazione di altri mezzi adatti a riferire il determinato linguaggio di un'opera d'arte, possa dare il sensitivo accorgimento dell'opera d'arte al suo « stato puro », alla sua « forma in sè » come lo stesso Haesaerts afferma. In questo senso allo spettatore si potrà far sentire « la presenza di stili diversi nelle opere presentate », anche perchè si saranno dati « alla macchina da presa i movimenti particolari agli stili delle opere studiate ». Il film ha quindi una capacità narrativa piú estesa e di conseguenza una possibilità di svolgere l'idea critica in maniera piú complessa, mediante il gioco dinamico delle immagini, ognuna delle quali non sia per sé stante, ma sia funzionalmente articolata e rifletta il particolare linguaggio delle singole opere d'arte studiate, con il necessario criterio comparativo, sempre contenuto nei termini di una visualità direi quasi ritmica, immediata, piú facilmente ricettibile. Nel libro che si valga di solo materiale illustrativo e riduca a termini minimi il commento critico, ciò non avviene, né può avvenire. Le riproduzioni fotografiche di opere d'arte rimangono fini a se stesse, manca quell'articolazione critica necessaria per tentare una interpetrazione delle singole opere d'arte nel loro tutto e nei loro particolari, manca o almeno si attenua nella staticità della illustrazione quella possibilità che il film, con la dinamica delle sue immagini, propone, e tutto si risolve in una esposizione quasi meccanica di documenti che da soli non possono suscitare quelle « sensazioni » critiche di cui parla lo Haesaerts. Questi afferma, nelle pagine introduttive, che « il libro moderno ha istituito una specie di lettura mediante l'immagine », poi avverte la necesstà che in molti casi un libro del genere « esiga dallo scrittore di allungare le didascalie, di introdurre nei testi relativi all'immagine ogni spiegazione desiderabile — storica, tecnica, poetica o di altro genere — ». Si accorge anch'egli che occorre necessariamente valersi di un commento integrante il testo illustrato, che ci aiuti nel nostro duplice atteggiamento interpetrativo e critico, e che ravvivi l'inerte materiale fotografico per una maggiore comprensione e acquisizione da parte nostra.

Quando lo Haesaerts afferma che « già il tenore delle riviste e della stampa in genere ci rivela il favore che gode oggi un tal genere di linguaggio », non si può non avvertire tutta la fragilità di tale affermazione. Sono proprio le riviste e la stampa del genere a cui manca spesso una seria impostazione critica di certi problemi di cultura, e a cui semmai si può attribuire un solo merito, quello della divulgazione di tali problemi, ma senza una consistente base scientifica. Il « metodo di presentazione breve e convincente » cosí detto dallo Haesaerts, si può accettare, ed ha allora un interesse, se riesce a svolgere un'idea critica, ma ciò — l'autore stesso ammette — « è proprio dei film sull'arte » per quella sintesi di elementi figurativi articolati in una composizione e non in una giustapposizione di immagini, tale da suscitare, come già si è detto, la « sensazione » critica. Trasferendo in un libro la particolare maniera del film di esporre un'idea critica, si ha inevitabilmente una riduzione di elementi adatti alla esposizione, viene a mancare il necessario legamento tra i vari pezzi illustrativi, la preziósa possibilità compositiva che ha invece la sequenza filmica.

Senonché, e questo si dice a tutto merito dell'autore, un tentativo di avvicinarsi all'espressione cinematografica esiste in questo libro e non è affatto uno sterile tentativo. Pur restando ferme le inevitabili limitazioni sopra esposte, riesco a vedere, in certe pagine illustrate, un criterio di disposizione che chiamerei « filmico », come quando egli raccoglie in una stessa pagina tre pezzi riproducenti opere diverse, ma ognuna delle quali esprime il particolare spirito dell'artista. Mi riferisco ai pezzi n. 27-28-29 che riproducono tre diverse opere di Renoir, « Il ballo in città, I » (1883), il « Pannello decorativo » (1897) e « Il ballo a Bougival » (1883). Attraverso questi tre saggi — avverte lo Haesaerts — si scopre, come in tutta l'opera di Renoir, « lo spirito della danza, il gesto facile e obbligato del valzer, il volteggiare piú del pennello che dei ballerini presi a modello. I tocchi rimbalzano intorno alle forme, le stoffe volteggiano intorno ai corpi vestiti, i corpi nudi sono architetture danzanti ».

O come quando vuole introdurre i particolari stili dei tre pittori piú centrati (Renoir, Seurat, Picasso) e pone accanto a pezzi riproducenti loro opere, la configurazione schematica, lineare di queste per una maggiore comprensione formale. Questi accoppiamenti, fatti con criterio comparativo, servono a una piú profonda esigenza interpetrativa, contribuiscono a mostrare l'unitarietà di uno stile e come tale a interessare criticamente il lettore. Un certo frammentarismo, invece, in altre pagine illustrative toglie al lettore la possibilità di una « sensazione » critica continuativa o almeno la attenua negli indiscutibili limiti di un generico antologismo.

* * *

Se poi prendessimo ad esaminare il particolare atteggiamento critico dello Haesaerts, per quanto ci appare dal breve commento unito alla documentazione fotografica, lo troveremmo assai discutibile dal punto di vista estetico e metodico. L'autore si lascia prendere la mano da quel tipo di psicologismo critico che vede nel particolare linguaggio di un artista il riflesso di un determinato stato psicologico, di una determinata tendenza emotiva e fisiologica. E come se non bastasse individua tre tipi di forme, sensuali, cerebrali, passionali, che assorbono il lavoro artistico e tre tradizioni corrispondenti a queste forme: « della linea curva e della rotondità, delle linee rette e dei profili rigidi, della forma caotica ed esplosiva ». E' chiaro che l'assolutezza di tale affermazione esclude ogni corollaria precisazione. Eppure occorrerebbe spiegare — secondo avverte l'Apollonio nell'accurata e solida introduzione al libro dello Haesaerts — « come queste tradizioni diventino di volta in volta fatto originale: lo diventano perché, essendo esse una sorta di vocabolario, l'artista le articola in modo proprio e quindi unico ». Direi che l'Apollonio fa troppe concessioni: io non parlerei neppure di tradizioni « che diventino di volta in volta fatto originale », perché in tal caso c'è come un condizionamento — se pure indiretto — del linguaggio dell'artista ad un a priori atteggiamento formale che tradizionalmente ricomparirebbe e determinerebbe il fatto espressivo in una determinata maniera. Occorre invece riaffermare la realtà individua dell'arte, l'autonomia espressiva dell'artista, la sua indipendenza da ogni sorta di atteggiamenti che non siano quelli creati dal proprio individualissimo sentimento.

Lo Haesaerts non tiene conto di ciò e individua maniere espressive ricorrenti, si arresta su posizioni di critica genealogica, riassume arbitrariamente in tre tradizioni la multilarità dell'espressione artistica. Ecco allora tre pittori, Renoir, Seurat, Picasso, caratterizzanti tre tipi di forme. « Renoir sensuale. Seurat cerebrale. Picasso passionale ». Ecco tre forme simboliche che rivelano le tre tradizioni. « Curve e volute. Orizzontali e verticali. Angoli acuti e forme a punta di freccia ». Secondo lo Haesaerts « la *linea curva,* la *retta* e l'*angolo acuto* sono forse i tre elementi base, i tre elementi fondamentali e per conseguenza semplici e perfino unilaterali che reggono il mondo della forma come i tre colori « primari » — il rosso, il giallo, il bleu — reggono il mondo del colore. Esisterebbero dunque delle forme primarie ». E con i presupposti di una evidente critica psicologica egli afferma che « la *linea curva* esprimerebbe dolcezza, tranquillità, abbandono, agio; la *linea retta* severità, freddezza, rigore, riservatezza; la *linea angolosa* infine esprimerebbe ardore, aggressività, intensità, esplosione ». Egli opera

— come afferma l'Apollonio — una « schematizzazione dell'espressione, per via dei simboli ad essa assegnati » intendendo con ciò « rivelare le nature spirituali che hanno creato una data opera d'arte... ma sarà studio pertinente la psicologia e non la critica ».

Questo contenutismo e simbolismo dello Haesaerts è, a mio avviso, la piú grave deficienza di tutta la sua critica. Basterebbero alcune frasi di commento ai pezzi illustrativi come questa: « Renoir tutto linee curve, a cerchio e atteggiamenti flessuosi. Nell'esaltazione del terrestre il genio di Renoir si dispiega magnificamente »; o come questa: « Seurat, tutto linee rette e contorni rettilinei e rigidi, ha brillantemente illustrato nella nostra epoca, la tradizione del rigore intellettuale »; o come l'altra: « Picasso, tutto violenza, angoloso, a punte acute. L'arte di Picasso è una espressione sorprendente della tradizione dell'eccessivo ». Basterebbero — ho detto — solo queste frasi per rivelarci tutto il naturalismo critico dello Haesaerts, la sua capacità « sensitiva », di contatto un pò epidermico con le opere d'arte che intende giudicare.

Per una piú lunga analisi degli atteggiamenti critici dello Haesaerts, rimando alla introduzione già citata di Umbro Apollonio, che contiene molte utili — se pure a volte ovvie — confutazioni teoriche tendenti a ricercare i limiti dell'estetica e della critica dello Haesaerts.

Concludendo, il libro di Paul Haesaerts non ha certo lo stesso interesse del documentario da cui è tratto. Poiché, mentre a questi si riconosce il merito di avere svolto attraverso il particolare linguaggio cinematografico un'idea critica ed è — come avverte l'Apollonio — « uno dei rarissimi che non si fermi ad una mera riduzione aneddotica o narrativa o, peggio, dove i quadri e le figure di questi, siano assunti qual personaggio per una sequenza filmica », la pubblicazione ripresa da quel documentario si rivela come manchevole di un'ossatura e chiusa nei limiti di un evidente genericismo, pregiudizievole ai fini di una chiarezza critica, non sovviene, per l'inerte giustapporsi del materiale illustrativo, all'esigenza di una profonda analisi del linguaggio pittorico e delle varie poetiche esprimenti tale linguaggio.

In piú l'impostazione psicologista e genealogica della critica di Haesaerts si nota maggiormente nel testo scritto dove il commento, ridotto a poca cosa, non riesce a risolvere certi presupposti contenutistici né approfondire o precisare criticamente.

Resta al libro un valore divulgativo, di conoscenza, ed esso può giustamente considerarsi come un tentativo per accostarsi in ogni modo ad espressioni piú pure dell'arte figurativa moderna, un aiuto a « vedere » con maggiore concentrazione, una spinta, infine, alla nostra particolare sensibilità critica.

Giovanni Salvi

I film

Mani sporche *(Les mains sales)*

Regía: Bernard Rivers - *sceneggiatura*: Jean Paul Sartre - *scenografia*: Robert Dumesnil - *fotografia*: Jacques Bachelet - *musica*: Paul Misraki - *produzione*: Eden Production 1951 - *interpreti*: Pierre Brasseur - Daniel Gélin - Claude Nollier - Monique Artur.

Non è da oggi che Jean Paul Sartre va ripetendo che le sue opere narrative e le sue commedie debbono considerarsi essenzialmente sotto il profilo filosofico anziché da un punto di vista artistico; che i personaggi e le situazioni narrative di esse debbono interpretarsi come termini di problemi filosofici che, attraverso essi, cercano, trovare una dimostrazione e una soluzione esistenziale cioè al di fuori della trattazione teorica tradizionale. Tale formulazione programmatica da parte di Sartre (della cui sincerità peraltro vivamente dubitiamo), potrebbe costituire una valida giustificazione alla insufficienza artistica delle sue opere letterarie: una giustificazione che trae i suoi motivi dalla natura essenzialmente concettuale, anziché fantastica, degli elemeni di tali opere, dal loro esprimersi secondo schemi tematici e dimostrativi anziché secondo intime esigenze spirituali, dal loro predisporsi analiticamente anziché in una sintesi trasfigurativa. L'impegno eminentemente razionalistico di Sartre nella costruzione di tutte le sue opere e nella analisi dei loro personaggi, comporta sempre in essi una freddezza emotiva che è il riflesso di una carenza di intensità fantastica, con un sostituirsi della logica al sentimento, teoreticamente inteso, e un rinunciare nell'atto espressivo ai suoi valori fantastici per vestirlo di valori soltanto dialettici. I difetti essenziali di una tale impostazione intellettualistica, e nel miglior dei casi filosofica, sono presenti in tutte le opere di Sartre (salvo i migliori momenti di *Huis clos*, di *Les mouches* e di *L'âge de la raison*), ma assumono una categorica rigidità in *Les mains sales* che vuole essere una dimostrazione in forma drammatica degli assunti fondamentali della problematica della sua filosofia: libertà di scelta esistenziale con quanto di rischio essa sottintende, impegno alla fedeltà ad una esistenza autentica (e perfino accenti di « fedeltà alla morte » di heideggeriana memoria), problematizzarsi continuo ed infinito del dramma costituito dalla personalità unica ed irrepetibile dell'individuo. Fernand Rivers, regista di *Mains sales*, ha fatto soltanto opera di modesto traduttore nei confronti dell'originale sartriano, limitandosi a trasferirne sullo schermo le vicende e i personaggi con la massima fedeltà possibile: ma, naturalmente, le inevitabili variazioni che una traduzione necessariamente comporta, specie quando l'autore, come in questo caso, si serve di un differente linguaggio, hanno ancor piú svuotato la essenza drammatica dei personaggi, acuendo la loro natura di simbolo e di « cifra » filosofica. Ciò deve soprattutto attribuirsi al fatto che, nell'imposibilità di un rispetto integrale del testo letterario attraverso il quale i contorti personaggi cercano affannosamente una soluzione ai loro problemi, il regista Rivers ha condensato, necessariamente in modo ristretto e arbitrario, la impostazione strutturale di esso e soprattutto dei termini dialogici attraverso i quali assumono una giustificazione, sia pure soltanto

concettuale, le azioni dei personaggi. Venendo in tal modo notevolmente indebolito quello spietato rigore logico che costituisce l'elemento di maggior fascino nell'opera di Sartre, senza peraltro che esso fosse sostituito da un sentimento autonomo di Rivers che potesse conferire coerenza e umanità ai personaggi, il film è risultato diseguale e frammentario, freddo e contraddittorio, più spesso volto a svolgere dialetticamente le cerebrali involuzioni dei personaggi che non ad assumere una qualche autentica concretezza drammatica. Non è quindi la grande quantità di dialoghi esistenti nel film a costituire motivo di invalidità artistica, in senso assoluto, ma piuttosto la sua decadenza ritmica, nascente dall'inefficacia espressiva dell'azione visiva troppo spesso pleonastica, e puramente illustrativa, dell'elemento dialogico. Il quale peraltro, insufficiente in se stante a conferire unità strutturale alla vicenda e coerenza umana ai personaggi, è apparso piú spesso elemento di appesantimento di ritmo che non fattore di poetica suggestione: riprova di ciò può trovarsi nella generale inefficacia del montaggio che non sfrutta quasi mai le risorse di un asincronismo visivo sonoro, ma si appaga saltuariamente di concitate suggestioni momentanee. Analoga insufficienza può riscontrarsi nella inquadratura considerata come elemento espressivo del linguaggio filmico: nel senso che gli elementi di essa non aderiscono al significato drammatico delle situazioni e ai rapporti tra i personaggi. La scelta degli elementi figuranti nel campo e la loro disposizione in esso, l'angolazione, i movimenti della camera, la distanza cinematografica, non obbediscono a precise intenzioni esressive ma sono piuttosto dettati da mere esigenze techniche o, nel migliore dei casi, da necessità narrative. Un esempio è veramente significativo a questo riguardo, ed è il modo come Rivers ha realizzato la sequenza del fallimento della intenzione di uccidere da parte del protagonista di fronte al rivelarsi autentico della insopprimibile individualità della vittima designata; una sequenza che, nella lucida geometria dei conflitti posti, avrebbe potuto offrire felicissima occasione di dimostrazione di una autentica fantasia cinematografica, e che viceversa Rivers ha lasciato cadere nel piú piatto dei modi.

Tale generale insufficienza espressiva, nella mancanza di un autonomo sentimento poetico da parte del regista, ha generato un decadere anche degli aspetti di stringente coerenza logica che permettono di vivere ai personaggi sartriani i quali sono risultati nel film contraffatti nel loro intimo significato: si pensi alla figura del protagonista, in cui la problematica esistenziale di piena adesione e fedeltà a una situazione liberamente scelta, non è mai riuscita a trovare un preciso conflitto drammatico in cui concretarsi; si pensi alla figura del politicante comunista declassata dal piano dell'individuo che quella scelta esistenziale ha già effettuato, al piano di un piccolo dittatore; si pensi alla vacuità della figura della donna, una vacuità fatta di infantilismo e di bamboleggiamenti, anzichè di una incapacità di fissare i valori dell'esistenza operando una scelta; si pensi a come l'elemento sessuale, centro motore della vicenda sartriana, sia nel film confinato in un ruolo di fondo che accentua il cerebralismo dei personaggi; si pensi infine a come la giustificazione dell'accettazione della morte da parte del protagonista risulti retorica e privata di quel senso di vittoria ideale che avrebbe dovuto assumere. Qualche fuggevole suggestione ambientale, nascente prevalentemente da elementi di ordine scenografico, come nella sequenza iniziale dell'uscita di prigione del protagonista o come nelle sequenze in casa della donna, non è ovviamente sufficiente a conferire al film una dignità poetica e nemmeno artigianale: se la filosofia è lontana dall'arte, ancor piú lo sono i ripensamenti intellettualistici di quella filosofia.

L'ora della verità *(La minute de la verité)*

Produzione: Cines-Franco London Film - *soggetto e sceneggiatura*: Jean Delannoy, Henry Jeanson, Roland Laudenbach, Emilio Cecchi - *regía*: Jean Delannoy - *aiuto regista italiano*: Mauro Bolognini - *aiuto regista fran-*

cese: Pierre Canel - *operatore*: Robert Lefebvre - *direttore di produzione*: Léon Canel - *architetto scenografo*: Serge Pimonoff - *commento musicale*: Paul Misraki - *attori*: Michèle Morgan, nella parte dell'attrice (al moglie) - Jean Gabin, nella parte del medico (il marito), - Walter Chiari (nella parte dell'amante, il pittore) - Doris Duranti, nella parte di se stessa - Lia di Leo, nella parte dell'infermiera - Marie France nella parte della figlia - Simone Paris, nella parte di Mony (l'amica dell'attrice) - Jacques Dalbo, nella parte di Taboureau.

La proposizione che la storia del cinema offra, in questo primo cinquantennio, piú opere che non autori importanti sul piano dell'arte, trova ogni giorno motivo di significativa conferma. Ed è certo motivo di interessante indagine ricercare le ragioni per cui un autore quale Delannoy può transitare dalla coerenza espressiva e dalla dignità stilistica di una opera come *Dieu a besoin des hommes*, pur discutibile ma di indubbia «significanza» (per usare un termine caro ai relativisti anglosassoni), alla sciatteria ed alla banalità di *Les yeux du suovenir*, ai grossolani e melòdrammatici effetti di *Garcon sauvage* all'intellettualismo cadente e deteriore di questo *L'ora della verità*. Ciò è infatti tanto piú significativo in quanto nei confronti di questa ultima opera non possono valere le attenuanti di un dichiarato commercialismo che potevano elevarsi per le prime due: e ciò per l'evidente impegno posto dall'autore nel dar vita con tutte le complicazioni narrative possibili e con tutti gli artifici tecnici a questa «Comédie à deux», e nel suo evidente credere alla possibilità di raggiungere un clima di dignità artistica esclusivamente attraverso le risorse di un linguaggio complicato e prezioso. Dal modo di costruzione della storia (con lo impiego di doppio e triplo racconto a rovescio, con l'accostamento di visioni oggettive e soggettive degli avvenimenti e con la contaminazione di avvenimenti reali e fantastici), alla presentazione del carattere dei personaggi (volutamente lasciati sospesi e indefiniti in una problematica più concettuale che umana), all'impiego di tutti gli artifici del linguaggio filmicò (con doppie esposizioni di taluni elementi dell'inquadratura, con attacchi di montaggio per analogia e per contrastò, con l'impiego di materiale plastico in funzione narrativa e simbolica, con movimenti della camera complicati e preziosi, con inversione delle consuete regole sintattiche per l'uso di panoramiche velocissime in luogo di dissolvenze e per l'uso di attacchi per stacco di inquadrature discontinue, con immagini riflesse, con frequente uso di effetti di asincronismo sonoro non escluso quello del dialogo tra il personaggio e la sua immagine), tutto tradisce in Delannoy la convinzione che tali elucubrazioni intellettualistiche, escogitate chiaramente a freddo, possano, in se stesse considerate, pervenire a dignità di espressione artistica conferendo coerenza a personaggi e storia dichiaratamente falsi e retorici, e suscitando, pur nell'assoluto disinteresse dell'autore per gli elementi della vicenda, emozioni autentiche. Equivoco non nuovo, anzi logoro, che il formalismo estetico, o meglio estetizzante, ogni tanto rispolvera e che in cinema ha mantenuto in vita, e per lungo tempo, assurdità del tipo della indispensabile purezza del linguaggio filmico. E sia ben chiaro che non è affatto nostra intenzione rinverdire di nuovo allori un non meno decrepito contenutismo, poichè siamo più che mai convinti che soltanto una valutazione delle opere che nasca da un esame della loro forma esistenziale, possa aspirare a una plausibile verità oggettiva: e se è pur vero che una valutazione critica si ridurrà pur sempre ad una analisi di contenuti, quel che è importante tenere presente è che tali contenuti vivono soltanto in dipendenza delle sensazioni suscitate da quella forma esistenziale dell'opera in cui si concreta la sua struttura stilistica. La quale, evidentemente, trae unità e significato proprio dalla sua assoluta necessità di esistere in una certa funzione, quella di esprimere il mondo dell'autore, e soltanto in essa.

Ed è proprio per la mancanza di una valida giustificazione interiore, che gli arabeschi calligrafici di Delannoy sono destinati a cadere miseramente nel vuoto: testimonianza della assenza

nell'autore di una sentita esigenza poetica e riprova del suo affannoso ricercare in elementi aridamente formali una originalità intellettualistica che potesse mascherare la assoluta mancanza di umanità dei personaggi e le sbavature retoriche le deviazioni intelletualistiche della storia. La vuota preziosità del linguaggio del film ha invece, naturalmente, resa più evidente la freddezza razionalistica della costruzione narrativa e la astratta cerebralità dei personaggi, particolarmente della donna e dell'amante, troppo vuoti di ogni umana credibilità per apparire coerenti anche artisticamente. Ne è risultata un'atmosfera di irritante falsità, in cui incerti e pretenziosi manichini tengono orazioni banalmente filosofiche e in cui non mancano, sia pure variamente paludati, gli elementi tipici dei romanzi ad appendice. Il personaggio della donna, che avrebbe potuto nella sua problematica proporre significative istanze esistenziali, non riesce in alcun modo a concretarsi nei suoi rapporti con il mondo che lo circonda, nè a chiarificarsi nelle sue intime angosciose contraddizioni in cui giocano confusamente aspirazioni sentimentali, desideri intellettualistici di evasione, abbandoni sentimentali: le sue azioni appaiono costantemente affidate al caso e, non obbedendo ad una visione unitaria coerente e significativa, il personaggio nonostante i lodevoli sforzi di Michèle Morgan, perde ogni coerenza e umanità. Altrettanto potrebbe dirsi del marito, tenuto volutamente, come si è detto, dall'autore su un piano di ambiguità che dovrebbe aumentare la tensione emotiva, rendendo incerti i suoi sentimenti verso la moglie, ma che viceversa lo fa estraneo e contraddittorio ad onta della consumata maestria di Gabin che ha compiuto immani sforzi per renderlo cridibile. Il dramma dei due personaggi finisce pertanto con l'apparire addirittura risibile, per la mancanza di un intimo approfondimento, e quel problema di così vivo interesse che il film sembra voler proporre all'inizio (la inevitabile solitudine spirituale anche tra individui che si amano) rimane del tutto marginale e insoluto, per un prevalere di interessi dispersivi e arbitrari. In qualche tratto la frattura emotiva tra i due personaggi sembra assumere maggiore consistenza e più sincera espressione (come nel ricordo da parte della donna dell'episodio che ha generata la sua gelosia per il marito durante una festa, in cui è un acuto impiego del sonoro e degli elementi interni dell'inquadratura in funzione soggettiva), e in qualche fugace accenno essi sembrano uscire dalla loro armatura intellettualistica per vestirsi di una piú valida umanità (come nello episodio del ritrovamento del medico presso il bambino malato da parte della moglie e del loro ritorno a casa, episodio di sobria intensità anche se avrebbe assunto maggior significato se la coppia fosse stata descritta senza figli): ma si tratta di momenti occasionali, sommersi da una generale mancanza di partecipazione emotiva dell'autore e da un pericoloso inclinare verso facili banalità. A ciò ha notevolmente contribuito la grottesca risibilità del personaggio dell'amante, alla infantile inconsistenza del quale Delannoy ha creduto porre un pronto rimedio col fargli recitare versi di Apollinaire e col munirlo di quel vario armamentario di ninnoli e di acconciature che, presso un vasto numero di incoscienti, è considerato la divisa degli esistenzialisti. E Delannoy deve aver ritenuto che una volta paludato in tal modo il suo eroe non avrebbe potuto non essere preso sul serio. Povero esistenzialismo! Alla tristezza di tanti travisamenti non mancava, come ultimo affronto, che l'essere incarnato da questo personaggio deficiente che per tutto il film non fa che bamboleggiare senza significato fino al grottesco suicidio. Ed infatti la sua presenza, anche per la inefficienza di Walter Chiari finalmente comico in questa parte drammatica, coincide con i momenti piú scopertamente retorici (le orazioni sull'arte e sulla società), piú vanamente infantili (la dichiarazione d'amore, la finta telefonato al marito, la visita alla casa), in una parola piú melodrammatici e piú convenzionali. Nella inconsistenza dei tre personaggi sul piano di una concreta umanità e nel loro obbedire ad esigenze tortuosamente razionalistiche, il film si dibatte stancamente cercando invano in elementi esteriori quali una inconsueta ambientazione (si pensi alla

scenografia dello studio del pittore), o in diversivi narrativi, o in spunti isolati una linea unitaria. Anche il ritmo risulta di conseguenza oscillante e frammentario, diseguale e asmatico: piú obbediente a momentanee ricerche dell'effetto che ad una dinamica emotiva e drammatica. E si avverte costantemente, dietro le ricerche formali, il piú gelito vuoto.

Dei pretenziosi ghirigori del linguaggio si è detto: il solo elencarli, pur nella loro scoperta cerebralità, comporterebbe un impegno superiore ai meriti del film.

Magnifico scherzo *(Monkey Business)*

Produttore: Sol C. Siegel - *regía*: Howard Hawks - *sceneggiatura*: Ben Hecht, Charles Lederer, I. Diamond - *musica*: Leigh Harline - *fotografia*: Milton Krasner - *attori*: Cary Grant - Ginger Rogers - Charles Coburn - Marilyn Monroe - Hugh Marlowe.

In una definitiva sistemazione critica, in senso storico, il nome di Howard Hawks non potrà non trovarsi notevolmente avvantaggiato nel quadro del cinema americano: ed alla sua persona, di sconcertante poliedricità anche se di discutibile coerenza, dovranno in definitiva essere ricondotti alcuni dei più autentici e significativi « generi », da quello « gangsters » (che prende le mosse e il tono da *Scarface*) a quello della « sophisticated comedy » (di cui *XXth Century* è un modello addirittura tipico). Ed alla sua persona dovranno essere inevitabilmente connessi significativi sviluppi di altri: si pensi a *Red River* nei confronti del « western ». La stupefacente ricchezza della sua produzione e la sua ostentata versatilità rivelano peraltro in sede critica, e lo si è detto, una sostanziale deficienza poetica nel mondo dell'autore: il quale, sorretto da una vivida intelligenza da un acuto senso dell'effetto e da una efficiente preparazione tecnica, transita da un clima ad un altro con una disinvoltura stupefacente che è però chiaro indice della natura meccanica delle sue invenzioni fantastiche e della mancanza di intime esigenze espressive. Le sue opere, pur nella loro correttezza formale e nella scioltezza della loro costruzione narrativa, hanno pertanto, salve rare eccezioni, una coerenza ed una credibilità essenzialmente esteriori, e mancano di quella partecipazione vivida dell'autore che eleva la rappresentazione di un mondo a giudizio trasferendone i significati narrativi su un piano poetico. Il loro perfetto meccanismo non va perciò al di là della portata di un esempio di correttissimo, e spesso addirittura sapiente artigianato; i loro personaggi non si investono di valori poetici, difettando di una efficiente problematica umana, ma rivelano la loro caduca natura di pedine di un gioco, pur acutamente studiato; il loro linguaggio, mancando della necessaria coerenza ed unità, non raggiunge dignità di stile ma si appaga di invenzioni momentanee ed occasionali.

Pure, e lo si è detto all'inizio, le opere di Hawks serbano sul piano storico una certa importanza: i loro stessi difetti e i loro evidenti limiti stando infatti ad indicare in modo significativo taluni orientamenti della mentalità e taluni « complessi » della produzione americana. La cui fortuna, sarà bene non dimenticarlo, è legata in modo essenziale alla vitalità ed al successo di taluni « generi » dei quali Hawks, come si è detto, è un significativo esponente. Anche questo *Magnifico Scherzo* offre infatti conferma di come il cinema americano sia restio, nella sua produzione media, ad abbandonare la sperimentata validità spettacolare di talune formule narrative, a rinunciare all'elemento di sicuro successo di divi noti (anche se manifestamente inadatti ai ruoli loro affidati) per indagare personaggi e situazioni con autonoma fantasia e con piú studiosa umanità. Nonostante la fortuna di molti di questi elementi appaia ogni giorno più incerta, nonostante le frementi istanze del cinema europeo (e di taluni autori dello stesso stesso cinema americano) sembrino richiamare vigorosamente alla impossibilità di astrarre il problema dell'arte dalla visione di un umanesimo integrale, il cinema americano ricalca nella maggioranza dei casi con testarda ottusità logori schemi dalle insignificanti varianti, ripropone scontati

e futili personaggi, appare in una parola sempre piú irretito nelle pastoie di una formula. Nemmeno la fertilità inventiva di uno sceneggiatore accorto come Ben Hecht (quanto ormai lontano dalle sue donchisciottesche intenzioni di un tempo di arrecare «Some disturbance in the industry»!) è servita a rivestire, almeno esteriormente, questo film di una parvenza di originalità. Esso trae infatti lo spunto da una «trovata» sufficientemente sfruttata, quella della ricerca e dell'occasionale invenzione di un filtro di giovinezza, e su di essa costruisce pazientemente e aridamente una serie di situazioni troppo presto scoperte e troppo facilmente intuibili per superare con una qualche dignità i dichiarati limiti di un «genere» che sarebbe piú esatto definire, anzichè «sophisticated comedy», come «pochade»: con tutto ciò che di scontato e di banale tale termine sottintende. La narrazione pertanto non ha alcuna evoluzione, e ripete con minime varianti, una situazione sostanzialmente ferma e scoperta fin dalle prime battute; e in tale situazione, che pur non aspira ad esprimere alcuna significativa indagine o critica, i personaggi, che pur non aspirano ad alcuna autentica umanità, si inseriscono stancamente, privi di una qualunque concretezza oppure troppo pesanti e corposi per dar vita ad un clima di surreale comicità. E' soprattutto il ritmo della vicenda che nella sua stanchezza e nelle sue continue fratture e pause, rende evidente la modesta inventiva della costruzione della vicenda e pagliaccesco l'agitarsi dei personaggi: le situazioni narrative risultano infatti freddamente combinate dall'esterno, anziché nascere dallo sviluppo dell'azione e dai caratteri dei personaggi che dalla loro disumanità non evadono del clima rarefatto della farsa ma ricadono in un convenzionalismo anonimo e superficiale. Non aderendo il ritmo, nella sua stanchezza e prolissità, alle situazioni satiriche della storia, ma perdendo vigore e immediatezza in un troppo calcolato predisporsi degli effetti, le situazioni della vicenda appaiono costantemente in ritardo sull'interesse emotivo che dovrebbero suscitare, in quanto prevedibili e previste e di conseguenza meccaniche; e i personaggi, lungi dal trarre da ciò una maggiore credibilità umana, sempre piú appaiono vuoti elementi di un gioco sostanzialmente infantile. Ancora una volta appare evidente, analizzando la struttura narrativa di questo film, come sia sempre l'espressione di essa, intesa nel suo valore oggettivo, a determinare le reazioni emotive del soggetto conoscente; come cioè l'emozione estetica, con buona pace di Croce, nasca da un insieme di percezioni ridotte, o meglio elevate, ad intuizione unitaria. E ciò che difetta in *Magnifico Scherzo* è proprio la espressione, cioè quella intensità di rappresentazione che è il riflesso di una sintesi operata dal mondo dell'autore che però in senso espressivo non soltanto si fa palese, ma si chiarifica e si precisa. Perciò elementi già presenti in altre opere di Hawks ed agenti in esse con significativa funzione, sono in questo film freddi pretesti intellettuali. Gli elementi dell'inquadratura appaiono infatti casualmente scelti e determinati, senza cioè una autentica funzione espressiva, e la loro inefficienza stilistica trova riscontro nel montaggio cui va ricondotta quella decadenza di ritmo cui si è accennato. Ed il film, nonostante i lodevoli sforzi degli interpreti e qualche «gag», in sè fertile di felici sviluppi (come la creduta sostituzione del protagonista con il bambino), non riesce a sollevarsi dalla piú grigia mediocrità.

Nino Ghelli

Rassegna della stampa

Sergei M. Eisenstein

Inviataci da Herman G. Weinberg, ripubblichiamo una significativa recensione, apparsa in altri periodici, del libro di Marie Seaton: Sergei M. Eisenstein (*A.A. Wyn,* 533 *pp., New York,* 1952).

De Montherlant racconta in « Costals and the Hippogriff » che Wagner si lagnava con Liszt dicendo che, se egli fosse stato felice, non avrebbe mai scritto una nota. « L'artista mette nella propria arte », commenta De Montherlant, « ciò che non è stato capace di mettere nella propria esistenza. Dio creò il mondo proprio perché era infelice ».

Per quanto si conosce, anche dalla esauriente e penetrante biografia scritta da Marie Seaton, Sergei Eisenstein fu una vera e completa confutazione a questa opinione. Nessuno mai mise se stesso nell'arte con una gioia piú impetuosa, nessuno mai nel mondo del cinema, che egli fece suo cosí singolarmente, mantenne una piú ostinata integrità artistica. Tutto quello che egli soffrí per le sue apocalittiche visioni, un Sansone fra Filistei di varietà Russa o Americana, fu l'inevitabile corollario del non conformismo e indipendenza di spirito che è stata l'esperienza di tutti i liberi pensatori da Galileo a Cézanne.

Come era da prevedersi, i capitoli piú patetici della biografia scritta da Marie Seton trattano della tragedia del capolavoro incompleto di Eisenstein, *Que Viva Mexico,* una delusione artistica della quale egli non guarí mai completamente.

Egli ebbe anche varie altre delusioni: la critica dei commissari Sovietici al suo formalismo artistico in *The General Line e Bezhin Meadow* (che fu tagliato a metà); l'abbandono di numerosi progetti per film epici (a causa dell'indecisa linea di condotta del partito che li ritenne « impolitici »), l'avventura hollywoodiana degna del *Viaggio a Lilliput* di Swift, e finalmente l'arresto della trilogia *Ivan il Terribile,* dopo la realizzazione della prima parte. Durante tutta la durata della sua vita creativa (egli morí all'età di cinquanta anni), Eisenstein completò soltanto sei film, dei quali tre sfuggirono alla critica in Russia: *Sciopero, Potemkin e Alexander Nevsky.* La sua vita creativa e personale fu tempestosa tanto in patria che all'estero. Ciò è descritto da M. Seaton con una insolita franchezza. Un individuo gioviale dalla pungente arguzia, un onnivoro lettore e studioso di tutte le arti e scienze (non c'era quasi nulla che non lo interessasse), un romantico e un cinico gentile, il primo teorico d'estetica del cinema, egli fu nello stesso tempo un temerario ribelle in vita e in arte.

Marie Seaton lo segue nei piú tortuosi sentieri della sua introspezione, nei frequenti periodi di meditazione e di umor nero e nei tentativi di dare espressione a qualche angoscia interiore in quegli oscuri momenti professando, alla fine, di credere in Cristo. Per un uomo le cui divinità una volta erano Da Vinci, Freud e Karl Marx, e che non aveva illusioni eccetto quelle sacre dell'arte e della scienza, nelle quali erano rivelate le sole vere divinità, ciò arriva come una sorprendente rivelazione, se di rivelazione si può parlare.

Certamente la schiera degli ammiratori di Eisenstein difficilmente la

accetteranno senza una prova documentata. Ma non si può isolare ogni singola sfaccettatura della poliedrica personalità di una figura cosí complessa e bizzarra come quella di Eisenstein e dire: « Questo è lui ». Come i suoi film, ogni sfaccettatura è soltanto una parte di un tutto, in cui il tutto è più grande della somma delle parti che lo compongono.

Questo è il primo requisito del genio — il resto sta nella potenza del successo. E qui non c'è da discutere.

E' il racconto opprimente di alcune inspportabili amarezze, di un uomo tremendamente amabile, il quale fu un grande artista e che, sebbene raggiunse l'apice del trionfo nella sua arte, soffrí anche dolorosamente per essa, e, nel senso piú profondo, per essa morí. Per Miss Seaton, che conobbe Eisenstein intimamente, questo è stato un lavoro di amore.

Le ricerche che ella ha fatto per questa biografia sono sorprendenti. Il libro racchiude una grande quantità di materiale precedentemente non pubblicato, comprendente fotografie, documenti e disegni. Piú di ogni altra cosa, esso è il ritratto personale di un « artista che si proietta nel futuro ... per servire le generazioni di artisti non ancora nati ».

C'è molto che deve essere lasciato all'esame dello psicologo, dell'indagatore, ma una salutare armonia scaturisce da questo ritratto che non è inferiore a nessun'altro. La libertà dell'artista e il suo diritto all'integrità creativa è un tema di tale nobiltà che si eleva al di sopra di tutti i sistemi sociali, al di sopra di qualsiasi politica.

Lasciate ogni esame all'intimo di chi legge la biografia di un grande uomo e rispondete a quella domanda alla quale bisogna pure rispondere un giorno:

« Vi ho dato una vita... che cosa ne avete fatto? ».

Herman G. Weinberg

GIUSEPPE SALA - *Direttore responsabile*
Autorizzazione n. 2578 dell'11-3
Soc. Poligrafica Commerciale - Roma - Via Emilio Faà di Bruno, 7 Tel. 34-734

L'ENTE NAZIONALE INDUSTRIE CINEMATOGRAFICHE

presenta

La Signora senza Camelie

con *Lucia* **BOSÈ**

Gino **CERVI** *Ivan* **DESNY**

Andrea **CHECCHI** *Monica* **CLAY**

E CON LA PARTECIPAZIONE DI

Alain **CUNY**

e

Anna **CARENA** Laura **TIBERTI**

Gisella **SOFIO** Luisa **RIVELLI**

Enrico **GLORI** Oscar **ANDRIANI**

Elio **STEINER** Nino **DAL FABBRO**

Soggetto di MICHELANGELO ANTONIONI

Sceneggiatura di MICHELANGELO ANTONIONI - SUSO CECCHI D'AMICO

FRANCESCO MASELLI - P. M. PASINETT

Musica di **GIOVANNI FUSCO**

Diretto da **MICHELANGELO ANTONIONI**

Realizzato da **DOMENICO FORGES DAVANZATI**

Per le **PRODUZIONI D. FORGES DAVANZATI - ENIC**

E. C. I.

TEATRO PALAZZO SISTINA

La *Spettacoli Errepi* presenta la Compagnia

Wanda Osiris

con *Alberto* **Sordi**
Enzo **Turco**
Gianni **Agus**

Dorian **GRAY** - *Silvana* **BLASI**

in *Gran*

BARAONDA

RIVISTA IN 2 TEMPI di

GARINEI e GIOVANNINI

Musiche originali **Kramer** ★ *Coreografie* **Reich** ★ *Scene e costumi* **Coltellacci**

Assistente coreografo: **F. Bonshire**

E. C. I.

Presenta:

GAY	MORA	GLORIA	SYLVIA
SUSAN	MARGRETE	JULIE	MAUREEN
EILEEN	MARGARET	JOY	PAT

Ermanno **Roveri**	*Mirella* **Gagliardi**	*Enzo* **Garinei**	*Angel* **Perricet**
Egle Sarno	*Lilo* Weibel	*Rosmarie* Pfafle	*Geny* Argency
Livio Cesarani	*Bruno* Donelli	*Dick* Rogers	*John* Schapar

L. Giacobetti ★ L. Mannucci ★ F. Chiusano ★ V. Savona

Quartetto Cetra

REGIA DEGLI AUTORI

Direttore di scena L. MARESCA — *Realizzazione luci* O. STUDER — *Segretario ammin.* P. PEDRANI

Maestro Direttore **Vittorio Giuliani** — *il Direttore tecnico* **Rudy Bauer**

il Capotecnico **Amleto Incoccia** — *L'Amministratore* **Carlo Saviotti**

Sartoria: L. Incoccia - R. Aloesio — *Attrezzista:* O. Fetta